

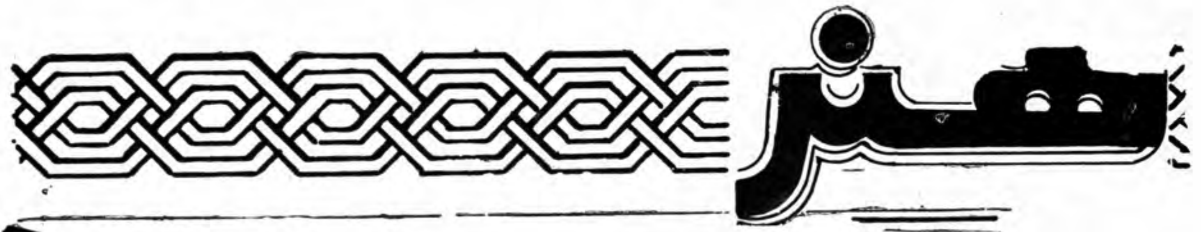
هنر

ارگان نشراتی اتحادیه هنرمندان جمهوری دموکراتیک افغانستان

شماره دوم

سال پنجم

۱۳۶۵



دربرگهای این شماره

مجلهٔ دوماهه : جوزا و سرطان
زیرنظر هیئت تحریر
نگارندهٔ مسؤول : رؤوف راصع معاون : طیبه سهیلا .

الف پایدار

ماهیت استعداد هنری

«استادی در هنر یعنی بیان حقیقت سترگ زندگی» «کنستانتین ندین»

استعداد ، پیوسته یکی ازمسایل مورد بحث تیوری و عمل هنر بوده است . هم هنرمندان حرفه ای وهم مردم عادی ـ هرچند ازدیدگاههای مختلف ـ به یك اندازه به معمای خلاقیت توجه نشان می دهند : آثار هنری چگونه و توسط چه کسانی خلق می شوند ؟

هنگام بررسی ماهیت استعداد، پیش از هر چیز ، باید بر شالودهٔ طبیعی آن تاکید کرد . تجربهٔ تاریخ هنر موید این واقعیت است که توانایی هنری هم قابل رشد است و هم از بین رفتنی ، ولی هیچگاه اکتسابی نیست ، ازطبیعت می زاید ، چنان است که گویی در نظام ژنی شخصیت برنامه ریزی شده باشد .

این جنبهٔ استعداد هنری ،بهیچوجه ناپذیرفتنی و استثنایی نیست . توانایی آفرینش علمی نیزنیازمند وجود قابلیت های طبیعی خاص خود می باشد ـ در حقیقت هرگونه فعالیتی ، مستلزم وجود استعداد خاص آن است . در بسیاری حرفه ها، اختلاف میان فرد با استعداد و بی استعداد ، همانند عرصهٔ علم و هنر ، چندان چشم گیر نیست. تقریبا کلیه افرادی که از لحاظ روانی و جسمانی بهنجار باشند می توانند رانندگی بیاموزند ، نجار یا کارگر فلزکار ، یا علاقمند به رانندگی جر ثقیل باشند ، اما

درهنر ، تفاوت میان استعداد وبی استعدادی فاحش است .آموختن هنر ناممکن است ،حتی اگر اشتیاق آتشین به این کار چه در آموزگار و چه در آموزنده ،وجود داشته باشد .

علت وجود بسیاری از برداشتها و اندیشه های نامعقول و رازگونه پیرامون خلاقیت هنری تا حدزیادی از همین حقیقت بدیهی ، ناشی می شود . در این زمینه ، معمولا دو شرط به فراموشی سپرده میشود: در وهله اول ، تنها کار ساده که مستلزم خلاقیت مستقل نیست ،قابل آموزش است ، هرگونه فعالیت ابتکاری و ابداعی به قابلیت های طبیعی نیاز دارد که شرط ضروری کارآیی آن فعالیت است .بهمین دلیل آموختن قدرت ابداع واختراع ناممکن است . در وهله دوم ،هنر نیز همانند سایر رشته های کار خلاق نیاز جدی به پرورش دارد (این مساله را با تفصیل بیشتر مورد بررسی قرار خواهیم داد) . انسانهایی با استعداد بسیارند ، ولی تنها معدودی از آنها هنرمندانی بر جسته می شوند .

عدم اطلاع دقیق از مکانیسم روانی و جسمانی قابلیت هنری، بر بغرنجی مساله می افزاید. بااین حال ، با چنان اصطلاحات نادقیق در این باره سخن پردازی میشود، که راه برای به دست دادن خودسرانه ترین تعابیر و تغیر ها باز می ماند .



روا نشنا س بر جسته ی شور وی (آنگل مدیر) بر این عقیده بود که ((شخصیت خلا ق فرآیند سه عامل است : اشراق . اندیشه و فعالیت)) (۱) فعالیت زمینه ساز کنش ها ی عا طفی عملی انسا ن است ،اندیشه یا تفکر هما ن شنا خت خردمندا نه، غیر مستقیم و منطقی او است، انگل مد یر تعر یف دقیقی از اشرا ق به دست نمی دهد ، ولی چنین می نما ید که منظور او بیشتراشراق حس با شد که با غریزه قرابت و خویشی دارد .

با ید این حقیقت را پذیر فت که انگل مد یر نتوانست به طور کامل خود را از تسلط مفا هیم مبهم در بار ه ما هیت اشرا ق خلا ص کند، بیشتر بر ما هیت غریز ی آن تاکید می کرد و همراه با غریز ه آنـرا ((بخش گسترده ی روح انسا ن))، به مثابه ((میرا ث اساسی ما)) می دانست . آنچـــه در ایـــن جا بیشتر مورد توجه ما ست ،نقش اشراق در فعالیت هنری است.

با صراحت باید گفت که فعالیت هنری ، بدو ن اشراق نا ممکن است. این قا عده را می توا ن در باره تمام عرصه های خلاقیت صا دق دا نست. فیلسوف شوروی آسمو س ،درکتاب معروف خود به نا م (اشــراق در فلسفه و ریاضیا ت) ثابت می کند حتی در ریاضیا ت که دقیق تر ین و منظم ترین علوم است ، بدو ن وجود اشرا ق ویژه ریاضی خلاقیت امکا ن ناپذیر است .

مفهوم (کشف) خود مستلـــزم جهش از شناخته به ناشنا خته ،از (ای) به اکس است . در جر یان گذار به سمت (اکس)،(یانا شناخته) حد اقل برخی از جنبه های آن باید روشن باشد ، چون ،بدو ن وجود این شنا سا یی او لیه ،ورود بـــه قلمرو نا شنا خته ممکن نیست ، توانا یی ذهن در کاهش و تقلیل مراحل گوناگو ن گذار به ادرا ك حقیقت ، حذف مرا حل میا نی گونا- گون شناخت ، ماهیت شناخــت اشراقی را می سازد . این امـر در تضاد با دانش منطقی قرار نمی گیرد بلکه متکی و مورد تایید آن است.

شالودهٔ طبیعی نبوغ وا ستعد اددر علم وهنر یکسا ن است ، وچیزی جز هما ن توانایی طبیعی بالقــوه انسا ن به اشرا ق نیست که طـی هزارا ن سال تحول اجتما عی و به منظور در یافت بی واسطه حقیقت شکل گرفته است .

از آنچه گفته شد چنین برمی آید که ماهیت ویژهٔ استعداد هنر ی تنها نه در جنبهٔ ما قبل وجودی اشرا ق ، که در پی همتا یی آن نهفته است. بررسی مشخص و همه جانبه بـی همتا یی استعداد هنری هنـوز در مراحل اولیه اش قرار دارد . بااین وجود ، اجاز ه دهید بخش از نظریات خود را دراین بار ه ،بیان کنیم .

قبل از هر چیز باید به یادداشت که دو نوع اشرا ق وجود دارد :حسی وعقلی . منظور از اشرا ق حس ، کشف بی واسطه حقیقت به وسیله حواس بیرو نی (مثلا چشم است ، و مراد از اشرا ق منطقی ((در ك بی واسطه حقا یق مغز است ، نه آن گو نه که از طریق استد لال و قیاس حقایق را از دل حقا یق دیگر استنتاج می کنیم)) (۲) هر دونوع اشراق در علم پیوسته مورداستفاده قرار می گیرد .

بسیار ی بر این باورند که در هنر تنها اشرا ق حسی و جــو د دارد . اگر چنین می بود ، ما هیت ویژه استعداد هنری (از لحاظروانی وجسمانی) بسیار ساده بود . باید گفت که تعداد زیاد ی از روانشنا- سا ن و ادبیا ت شنا سا ن شوروی در دههٔ سی و چهل به این ســاده انگار ی تما یل داشتند ،و غا لبا ماهیت ویژه هنر را تنها در بعــد احسا س عا طفی آن خلاصه می کردند مخصوصا آن که گفته می شداگـــر دانشمند مجر د وانتزاعی می اندیشد، هنر مند همیشه مشخص فکـــر می کند .

امروز معدودند کسا نی که در تك بعد ی بودن چنین نظر گا هی تردید داشته باشند .بدیهی است که تنها بر جنبهٔ حس اشرا ق تاکید گذاردن، جز یك سویه نگری نمی توانـــد باشد – می توا ن فر ض کرد که بی همتا یی اشرا ق هنر ی در آن است که آمیزهٔ معینی از اشرا ق حسی و عقلی است ، و در این میان اشراق حس تجلی بیانی آن دیگری است .

به دیگر سخن ، اختلاف میــا ن اشرا ق در آفر ینش علمی وهنری را باید دوخصلت متفاوت دو نوع تفکر بی واسطه دانست . درآفرینش هنری ، اشراق حسی نقش گسترده تری دارد ، اما نه به بهای قر بانی کرد ن کا مل اشرا ق عقلی و منطقی، که تاکید می کنیم ، به جا مأ اشراق حسی آراسته می شوددر آفر ینش هنری نیز رابطهٔ متفاو تی میــا ن شناخت اشرا قی و تفکر منطقـــی وجود دارد . الکسی تو لستـــو ی زما نی گفت که (هنر) در مقایـ باعلم . بر تجر بهٔ محدود تـــر ی متکی است ، و لی چنان تجر به ای که در جریا ن آن اعتماد یاجسارت یـــك هنر مند پرده از کـلیات عصر بر می گیرد))(۳) در حقیقت ، امکا نا ت هنرمند برای مطالعه ومشاهد مشخصــــــس حقــــــا یق

زندگی نسبتاً محدود است : هیچکس در چنان مو قعیتی نیست که بتواند با هزارا ن انسا نی که تجر بـــۀ زندگی آنها در تیپ های آفر ید ۀ هنر مند باز تاب می یابد ،ارتبا ط و تماس بی واسطه و مستقیم داشته باشد . الکسی تو لستو ی گفتــه است که پاسخ دادن به این پرسش بسیار دشوار می نماید :نویسنده بر چه اساسی ، تنها با مشا هد ۀ زندگی تنی معدود ، به این نتیجـه می رسد که دقیقا این فرد می تواند ماده او لیه خلق یك تیپ که بازتاب یك دورا ن است ، باشد ؟ تردیدی نمی توا ن داشت که نویسنـــــده محدودیت تجربۀ فردی خود را، تا حد زیادی ، از طریق دانش غیـــر مستقیم که از کتا ب ها، روزنامه ها، مجلات ، آثار همکارانش و غیره به دست می آورد ، جبران می کند ، با این حال در هنر ، نقش اصلی به عهدۀ تجر به با واسطه و غیــر مستقیم نیست ، بلکه تجر بۀ شخص تعیین کننده است .

به همین دلیل نیز ، هنر منددر کار خود ، بیشتر از دانشمند، بـه ((حد س و گما ن)) اتکا دارد . اغلب ناگزیر می شود از دل واقعیات پراگنده ، و گاه کا ملا بی ار تبا ط باهم ، از خلال کلما ت اعمال و حر کات یك شخصیت باز سازی نماید به عنوان نمو نه میتوا ن گفت که بااین شیوۀ کار نقاش صورت گرمی کوشد به ما هیت درو ن مد ل خود راه یابد

لیون فوخت و انگر در اثرش به نام (گویا) چگو نگی کار کر د ناین نقاش را روی پر ترۀ فرد ینانـــد گیمارد سفیر فرانسه در اسپا نیا رابه شرح زیر تو صیف می کنـد : (گو یا) گیمارد را خیلی کـــم می شنا خت و زما نی که روی تصویر او کار می کرد ، شنوا یی خود را کاملااز دست داده بود و به سختـی می توانست حرف های سفیـــــر رابشنود . ((ولی داوید نقا ش رابه یاد داشت و می دانست که گیلمارد ـ کشندۀ پادشاه وویرا ن کننــــده معابد میباید مبارزه کرده باشد و رنج بسیار برده با شد از اینکـــه جمهوری ازکف مردم بدر آمده وعنان اختیار آن به دست تا جرپیشه گان قدر تمند ا فتاده است . گو یـــا می فهمید که گیلمارد تلاش دارداین تغییر را از خودش پنها ن نما ید . تنش دا ئمی را در چهره سفیــر می دید و غرور دیوا نه وار او رادر چشمانش می خوا ند ومی دانست که پنا ه گرفتن در پشت این خودفریبی او را به سو ی جنو نی عظیـــم می راند .)) (٤)

گویا صور تی را تصو یر کرد که از لحاظ ژرفای روانشنا سا نه آن ، چشم گیر بود. چنا ن می نمود کـه گویی سر نوشت ترا ژیك گیلمارد راپیش بینی کرده است ـ سفیر در باز گشت به فرانسه واقعا دیوا نه شد . این شیو ه بر خورد بـــدو ن ترد ید نا شی از آن بود که هنرمند از تجر بۀ غنی سیاسی و روا نـ شنا سا نه بر خور دار بودو جهان بینی اش به او امکا ن می داد بـــه مسایل در ابعاد گسترده جها نـــی آن بیا ندیشد ، ولی عامل پر اهمیت، بر خور دار ی اواز احساس کا ملا رشد یافتۀ اشرا ق هنری بو د و بهمین دلیل هم توانست ، تقریبادر همان آغاز کار ، به اعماق ذهن و روان آن بیگانه نفوذ کند .

تعر یف کرد ن قا بلیت آفرینش هنری از این نوع ، بسیار دشو ار است ، به در جات مختلف در تما م هنر مندا ن بر جسته وجوددارد ، و توانا یی دریافت ویژه ، تیز بین و تخیل که از صفات استعداد واقعی اند،نیز، زاده همین قا بلیت است . این خصا یل گاه خیلی زود بـــروز می کنند و چنا ن کم مورد بر رسی قرار گر فته اند که حتی امرو زهم یك معما ی روانشنا سا نه با قـی مانده اند به راستی هم هنگام شنیدن نوا زندگی مو سیقی دان جوان که که در چهارده سالگی برنده ای یك مسا بقه بین المللی شده ، فقــط می توا ن حیر ت کرد : او چگو نه می تواند محتوی بغرنج فلسفی یك سونا ت باخ یا بتهوون را بیـــان کند ؟

به ویژه در مو سیقی معما هایی از این دست متعار ف است ، ولی در عرصۀ شعر ، نقا شی و مجسمـــه ساز ی نیز یافت می شود . بر و ز توانا یی های هنر ی در سنین پائین جذابیت حیر ت آوری دارد ، ولی اگر عمیق تر بیا ندیشیم ، اشر اق ((بزرگسا لی)) هم ـ مثلابصیر ت طبیعی و نبوغ آسای موزار نیز به هما ن انداز ه جذاب و خیره کنند ه است .

پیشا پیش می توا ن گفت کـــه هنر مند ، وحتی قبل از او ناظـــر بیرونی ، به دشوار ی می تواندبگوید مکا نیسم اشرا ق در کدا م لحظـه به جنبش در می آید ؟ چنین می نماید که این مکا نیسم خود رو ومستقل ازخواست و اراده هنر مند عمـل می کند . تا امروز ، روند های نهانی جار ی در اعماق روا ن ما به طور کامل شناخته نشده اند . یکی از ویژه گی های شنا خت اشرا قی آن است که در ((ژرفای اقیانو س))

شعور که در طغیان دائمی است، عمل می کند، در حالی که در ((سطح)) همه چیز آرام می‌نماید. گاهی انفجاری ناگهانی روی‌می‌دهد و آتشفشان توفنده در سطح جاری می گردد.

در تمام عرصه های خلاقیت، اینگونه ((آتشفشان ها)) جاری می‌شوند. اما، تنها در هنر توفنده وجو شان است، بر تمام لایه های روح انسان تاثیر می‌گذارد و هنرمند را به مرحلهٔ اشراق می رسانند. وزمانی که هنرمند از اسارت آن رها می‌شود به عرصهٔ الهام پای می نهد.

غالب هنرمندان و روانشناسان گوناگون بر این باورند که مرحلهٔ الهام نیرو های حسی و ذهنی هنرمند و رواج هیجان و حدت اند، و او علیرغم خواست و اراده اش کار می کند. در این لحظه های شادی بخش، هنرمند تقریبا به طور کامل خود را از دنیای خارج جدا می سازد و صرفا بر کار آفرینش تمرکز می کند ژان رنوار در خاطرات خود در باره‌پدرش اگوست می‌نویسدکه وقتی‌نقاشی می کرد چنان غرق کار خود می‌شد که از آنچه در اطرافش‌می‌گذشت نه چیزی می دید، و نه می‌شنیدیك بار مونه سیگارش تمام می شود واز رنوار سیگار می خواهد. بعد از مدتی وقتی پاسخی نمی شنود، خود به جستجو در جیب دوستش می‌پردازد -جاییکه همیشه توتون خودرا می گذاشت. برای اینکار آنقدر روی رنوار خم می شود که‌ریش هایش باگونه رنوار تماس پیدا می کند. رنوار بی تفاوت‌به چهره دوستش که تنها چند سانتی‌متراز صورتش فاصله دارد، نگاه‌می‌کند و بدون ذره ای تعجب می‌گوید: ((آه، تو هستی))و بی‌آنکه لحظه‌ای از کار باز ماند، سر گرم نقاشی می‌شود.

منطقی می نماید که اشکال‌الهام گوناگون، والبته همیشه شخصی و غریب، باشند. به همین علت هم تا امروز یکی از عناصر اسرار آمیز آفرینش هنری باقی مانده‌و در باره آن بسیار کم تحقیق شده‌است. گاه احساسات و تصاویر غریب با الهام همراه می شوند. بسیاری از هنرمندان تا ان حد بشخصیت های‌مخلوقشان می آمیزند ویگانه می‌شوند که گویی اعمال آنها راموبه مو تجربه می کنند. مثلا داتیلو سکی نویسنده روس، احساس می‌کردکه این سر (میرووویچ)(در رمان میرووچ) نیست که از بدن جدا می‌شود، بلکه سر خود اوست.

گاهی، هنرمندان گرفتار مالیخولیا های عجیبی می شوند. میکل آنژیك بار علامت‌سه گوشه اسرارآمیزی رامی‌بیند که‌ازآن سه شعاع نورانی ساطع می‌گردید، بیدرنگ به نقاشی آن می پردازد. و زمانی که کارش تمام می شود، علامت نیز ناپدید می گردد. زمانی که کرامسکوی، نقاش روس، روی تابلوی (مسیح در جاده) کار می‌کرد، ناگهان چهره مردی را می بیند که نشسته و غرق تفکر است: باین ترتیب تصویری که مایهٔ آزاد تخیل‌اوبود« جان می‌گیرد.» دانته هوفمان، شومان، موپاسان، داستایوسکی وواگنرهمه‌مالیخولیایی بودند. تنی چند از هنرمندان معاصر نیز به‌من گفته اند گاهی حالت روانی عجیبی به آنها دست می دهد، و در این حالت امکان‌ندارد میان تخیل و واقعیت مرز روشنی کشید.

رنج ها، عذاب ها و غرایب استعداد، مبهم نبوده وازماوراء الطبیعه ناشی نمی شود. نکته‌قطعی آناست که کار هنرمند از جمله سخت ترین و دشوار ترین انواع کار بوده و به از خود گذشتگی ایثار کامل و تنش‌سترگ خلاقهٔ هنرمند نیاز دارد. اهمیت بیش‌از حد برای ((غرابت ها))یا جنبه های ذهنی و تصادفی قائل شدن نه زمینه عملی دارد و نه شالودهٔ تئوریك.

همسان دانستن خلاقیت، به الهام صرف نیز نادرست‌است. بر این نکته باید تاکید جدی کرد که الهام تنها یکی از مراحل هر چند عالی ترین مرحله روند خلاقیت است زمینه ساز آنهم مجموعهٔ فعالیت های قبلی هنرمند است که آمیزه ای از شناخت‌عاطفی و منطقی او می باشد.

وقتی از فراهم شدن زمینهٔ‌الهام حرف می زنیم، منظور چیست؟ مفهوم این کلمات را از دو جنبهٔ مختلف اما در پیوند کامل‌بایکدیگر باید درك کرد، به مبنای محدود، منظور سازماندهی شرایط‌ومکان، آمادگی هنرمند برای پرداختن‌به کار است، و در معنای گسترده تر که مورد توجه بیشتر ما قرار دارد، منظور ساختارحرفه‌ای هنرمند در کل آن می‌باشد.

اولین و مهم ترین شرط برای وجود این ساختار حرفه ای، توانایی و اشتیاق ایثار گرانه هنرمند به کار کردن است ((نبوغ یعنی کار کردن))، سال بسیار زیادی از عمر این ضرب المثل می گذرد.

. کار هنری نیز همانند سایر فعالیت های خلاق و ابداعی جذابیت بسیار دارد و مایهٔ لذت بی پایان فرد است ، هنرمند باید درشرایط صحنه ها و حوادث گوناگون زندگی ذهنی داشته باشد و خودرا به جای شخصیت‌های مختلف قرار دهد . همین ها زائیده لذت عاطفی ویژه ای برای هنرمند بوده و در لحظات الهام این لذت بسیارنیرومند و قوی است .

برای این لذت قیمت گزافی باید پرداخت . وقتی ذهن هنرمند با کارش می آمیزد ، حتی هنگام خواب هم توقف و سکوت ندارد :فعالیت در عرصهٔ آگاهی و ناخودآگاه بی وقفه ادامه می یابد . در نگاه ناظر بیرونی چنین می نماید که هنرمند مهمل و بیکاره است :

بی هدف در خیابانها پرسه می زند ، در اتاق راه می رود،یابی حرکت پشت میزش می نشیند ، یابی آنکه کاری کند مقابل سه پایهٔ نقاشی می ایستد . چنین‌فعالیت بی وقفه ای‌هنرمندرا از پادرمی‌آورد. تاحدی که‌گاه نسبت به کار بی‌تفاوت و منفعل می شود : مغز به سادگی نمی خواهد در گیر کار شده و برای این کار هم صدها دست آویز می تراشد .

هنرمند ، همان اندازه که به شناخت اشراقی نیاز دارد ، به‌اراده و هدفمندی نیز محتاج است . در کار هنری ، جدول زمانی معینی برای آغاز و انجام کاروجود ندارد، بهمین جهت هیچ عاملی جای‌انضباط فردی و درونی را نمی تواندبگیرد.

داشتن آمادگی برای کار سخت و فشرده ای که ((پشت را خم می‌کند)) (چیخوف) تنها نیمه یک لیوان است . سازماندهی‌منظم و اصولی کار نیز پر اهمیت است ((نه یک روز هم بدون یک‌خط)) سابقهٔ این نظر حکیمانه به عهد باستان باز می گردد، وبر اهمیت کارپیگیر ومنظم هنرمند تاکید دارد

البته ، ساختار روانی هر هنرمندی سخن گوی‌کار اوست . چقدر حق با چایکوفسکی بوده که‌می‌گفت باید منظم کار کرد ، هنرمند واقعی نمی تواند به این بهانه که امروز در فضای کار نیستم ، بیکار بنشیند، الهام سراغ‌کسانی می آید که بتواند بر میل گریز از کار چیره شوند . این عامل است که حرفه‌ای را از غیر حرفه ای متمایزمی‌کند.

یکی از زندگی نامه نویسان (وروبل) نقاش معروف روس ، می نویسد که او در اوج‌استعدادش ((هر روز به طور منظم از ۱۲ ظهر تا ٤ صبح کار می کرد)) (٥) این زمانی بود که پای سه پایه نقاشی صرف می‌شد . بخش بزرگی از وقت آزاد باقی مانده اش‌صرف‌خلاقیت درونی می‌شد.حتی‌هدف ازپیاده رویهای شبانه آن‌بود که بازی رنگ ها را در شفقق تماشا کند .پوشکین نیز در دوران کمال‌خود در پوکدنیو، به‌همین شیوهٔ منظم ــ در نتیجه بار آور ــ کار می کرد ، و تیزاسنین در زمان اقامتش در باکو . عده‌زیادی از هنرمندان معاصر نیز تابع این اصل اندو به خوبی آگاهند که تنها با کار و ممارست پیگیرمی‌توان به روانی و شفافیت بیان دست یافت .

بااین ترتیب ، عناصر اولیه‌برای به دست دادن یک ((جمع‌بندی))از استعداد را تدریجا گرد آوردیم استعداد ضرور تامیل و توانایی‌کار منظم برای رشد قابلیت های فرد و عملی ساختن طرح هاو نقشه های او را در بر دارد . بدیهی است که حرفه ای بودن ، تنها مستلزم کار کردن‌نیست ، بلکه‌کار تخصصی می‌طلبد .به عبارت دیگر ، پرورش حرفه ای هنرمند ، مهارت ما یا استادی او مطرح است .

این مسئله بغرنج و بحث انگیز است . مفهوم استادی بسیار پر معناست . تنها نمی تواند استادی و تسلط بر شکل یا محتوی‌باشد- این دو پیوندی دیالکتیکی با هم دارند . به قول کنستانتین تدین ، نویسندهٔ بزرگ شوروروی ،استادی در هنر ، یعنی بیان حقیقت سترگ زندگی .

لذا ، استادی از یك سو ، توانا یی دید ن جنبه های نو درواقعیت و تحلیل ژرف آن از طر یق‌هنـــــر است ، واز سوی دیگر تسلطوچیرگی بر ابزار و فنون بیا ن هنری است‌که بدو ن آنها اثر هنری زاده‌نمی‌شود.

استاد شد ن رو ندی است که یك عمر زما ن نیاز دارد . به محض‌آنکه هنر مند استا دی خود را بپذیرد ، راه آمو ختن بر او سد می شود و استعداد ش بر باد می رود .هنرمند راستین همیشه در حال فراگیر ی است ، قبل از هر چیز از خودزندگی می‌آموزد که پیوسته وظا یف تازه‌ای پیش رو ی او می گذارد و او رابه جستجو ی ابزار و شیوه های تاز ۀ بیا ن وا میدارد .

نباید از ما هیت بغر نج استادی بر داشتی ساده داشت . غا لبـــا جستجو ی شکلی ، از کنکا شـــــ اید یو لو ژیك و مضمو نی منفك می شود و در پی آن طرح زیر کــه ظا هرا قا نع‌کننده می نما ید برای کار هنر مند تجو یز می شود : ابتدا به بر رسی زند گی می پر دازند تا ویژه گی های مهم و اساسی آن‌را پیدا کند و مو ضو ع باز تا ب‌هنری قرار دهد ، سپس به جستجوی‌شکلی مناسب برای بیان مشا هـدا ت و تاثرا ت خود بر می خیزد . این‌گونه بر داشت ((تمثیلی)) از رو نــــد خلا قیت خصلت پوز تیو یستـــی دارد ، رو یهم رفته ، تمام نیرو ی استعداد در آن است که فردبتواند در قالب تصاویر هم بسته‌که در آن شکل و محتوی از یکد یگر جدا یی ناپذیر ند ، بیا ندیشد . جنبۀدرونی فعالیت خلاق‌آن است که هنر منـــد بتواند . در قالب‌هنری میان‌تصاویر آرمانی‌تخیل و آنچه در زندگی‌دیده و شنیده هما هنگی ایجادنما ید ، مادیت بخشید ن به تصاو یر آرمانی در اصوا ت ، کلما ت ، رنگهــــا، خطو ط و مواد و مصالح دیگر،ماهیت و چه بیرو نی آفرینش رامی‌سازد . در همین عر صه است که ((کار فنی و تکتیکی)) به طور کا مل بروز می کند ، تا حدی که بر قــــــول هگل ((از برخی جهات به صفت گری)) بد ل می شود و لی کارفنی هم به گونه‌ای نا محسوس‌در مرحله ذهنی آفر ینش‌انجام می گیرد.چون هنگام ساز ماند هی محتوی به‌آن شکل نیز داده می شو د .هم‌چنین روش است که در جریان کار باقلم مو یا قلم ، هر هنر مند یانویسنده ای ، تقر یبا علیر غم ارادۀ خـــود می اندیشد ، استد لال و تجزیه و تحلیل می کند ، این ویژگی نه تنها ما نعی نیست که لازمۀ استا دی بی اختیار بر قلم مو وقلم‌است .

استادی و توانای کار فشرده از خار ج بر ماهیت استعداد تحمیـــل نمی شوند ، اجزای جدایی نا پذیر آنند . لذا «جمع بندی » ا ستعداد این عوامل را در برمی‌گیرد : وجو د ذهنی ساز ما ن یا فته که الاشراق عنصر اصلی آن باشد ،توانا یــــی کار کرد ن طا قت فرسا ، واستا دی که باید آن را زنده و تر کیبی در ك کرد.

بدون تر دید ، این جمع بنـــد ی در کار هنر مندا ن مختلف به اشکال گو نا گو ن تجلی می‌کند .استعدا د همیشه فر د ی و بی همتا ست ،با این حال ، بر خور دار ی ازایـــــــن ویژگی نافی وجود قوانین عینی‌حاکم بر آفرینش نیست ، این دو لا ز م وملزوم یکد یگر ند. که برخی‌ازاین قوانین را در این مقا له موردبررسی قرار دادیم .

زیر نویس ها :

۱_ مسایل تئوری وروانشنا سی آفرینش ، خار کوف ، ۱۹۱۳ ،جلد، ۷ص ۷۸.

۲ _ وی . اف . آسمو س ، در باره اشرا ق در فلسفه وریاضیات ، انتشارا ت نائو کا مسکو ،۱۹۶۵، ص‌ص ۵ _ ۶.

۳ _ الکسی تولستو ی .((اندرز به نو یسند گا ن جوا ن))در پیرامون حر فۀنویسند گی ، مسکو، ۱۹۵۳، ص ۲۷۱ .

۴_ لیون فوخت وانگر ، گویا ، فرانکفورت ، ۱۹۵۱ ، ص ۳۰۶ .

۵ _ بی ، کی . یا نو فسکـــی ، ((خاطرا تی در باره وروبـــل))در وروبل ، مکا تبا ت و خاطرا ت‌درباره هنرمند، انتشار ا ت ایسکو ستوو ، لیننگراد _مسکو ، ۱۹۶۳ ، ص_ ۲۴۹ .

محمد انور نیر

معرفی نسخه های خطی

شاهنامه در آرشیف ملی افغانستان

پیش از اینکه پیرامو ن اصـــل موضوع چیزی گفته آید . بجا ست سطر ی چند در بارهٔ داشته‌های آرشیف ملی افغا نستا ن نگا رش یا بد .

آرشیف ملی افغا نستا ن یکی از بزرگتر ین گنجینه ها ی فر هنگی کشور است . که از دو مز یت‌بهره ور میبا شد . یك اینکه حیثیت‌موزیم کتا ب به ویژه کتب خطی واسناد آرشیفی را دارا ست . دو دیگر اینکه جا یگاه مهمتر ین و پر ارج ترین کتا بها و سند ها ی نا ب و کمیا ب قلمی می باشد که بد ین ملحو ظ یك کتا بخا نهٔ عظیــــم خطی است . برای پژو هشگران‌و محققا ن . گنجینه بزرگ آرشیـف ملی شا مل دو بخش است : یك بخش کتب یا نسخ خطی ، دو دیگر بخش اسناد آر شیفی . بخش نسخ خطی از دو دید گاه حایز اهمیت می باشد :

یك از دید گاه مو ضو ع دو، دیگر از دید گاه هنر های ظریفه مو ضوعا ت شا ملهٔ این کتب‌عبار ـ تند از : حکمت و فلسفه ، عقا ید و کلام ، علوم قرآنی ما نند علم‌تجوید و غیره ، حدیث ، فقه ، علم میراث، ملل و نحل ، اد عیه ، او راد ،تعو ـ یذا ت ، طلسما ت ، علم جفر ، اخلاق ، ادبیات منثور و منـظوم، علو م اد بی ما نند صر ف و نحو ، علم بدیع و بیان ، علم قافیه واوزان منطق و روحیات ، هیا ت و نجو م، ریا ضیا ت و طبیعیا ت ، کیمیا و فزیك ،بیا لو ژ ی حیوا نی و نبا تی علوم اجتما عی دیگر مانند تاریخ و جغرا فیه و ما نند آن علم طب یونان و بیطار ی ، علم شکار پرند گا ن ، تربیه و تداوی پرنده گان ،علم‌تیر انداز ی و فنو ن حر بی دیگر و سپور ت . همچنا ن در زمینه درامه و داستا نها ی منثور و منظو م نیز در کتب این گنجینه بحث‌شد ه است

از دید گا ه هنر ، هنرهایی ظریفه یا نفیسه ما نند هنر خطا طی ، مینا توری و تذ هیب ، جلد سازی، قطا عی ، ورا قی ، و صا لی ، تشعیر تر نج ساز ی ، شمسیه‌ساز ی‌وغیره درین کتب خطی یا قطعا ت خطا طـی و مینا تور ی جدا گانه بکار رفته است . چنا نچه انوا ع خطو طکوفی محقق ، ریحا ن ، ثلث ، تو قیع ، رقا ع ، نستعلیق ، شکســـــت نستعلیق ، آمیخته با شکست یا شکست نستعلیق در ین کتب کا ر شده ه است . همچنا ن انوا ع‌مینا ـ تور های مکا تب هنر ی مانندمینا ـ توری قبل از مغو ل ، عهد مغو لی ، و دورهٔ بعد از مغو ل ، مانند مکتـب هنر ی سمر قند ، هرا ت و شعب آن ما نند مکا تب هنر ی تبریـــز اصفها ن ، شیراز ، قز وین ،استا ـ نبو ل بخارا ، مغو لی هند ،کشمیر و حتی کار کا بل ، درین نسخه ها جلب نظر می کند .

افزو ن بر این درین نسخه هـا انوا ع مختلف کا غذ ها ما نـــد پو ست آهو ، بغدا دی ، خا نبا لغ، سمر قند ی ، خو قند ی ، هراتی، هند ی ، کشمیر ی ، ابر یشمی ، حنا یی ، ابر ه ، افشان فرنگی وغیره بکار رفته است .

مز ید بر آن انوا ع جلد ها یا وقا یه ها یا پشتی ها ما نندانوا ع جلد ها ی چ رمی ضر بی دار ، تا په دار ، زرکو ب ، رنجیردار ،تشعیر دار ، گلدا ر ، قلمدا ن رو غنی‌گلدار بخارا یی لاکی ، قطعه یی ، قطعهٔ رویه ابر ی ، کپر ه و غیر ه د ر

نسخه های این گنجینه بحیث وقایه استعما ل گردید ه است . اسناد آرشیفی شا مل چند بخش مـــی باشد :

قسمـت اول: اسناد دولـتی وغیر دو لتی یا شخصی ، ما نند فرا مین ، اشتہا رات ، اعلا نا ت ابلا غیه ها ، مکا تیب رسمی ،وثایق عرایض ، حجت خطها ، فیصله‌نا مه ها ، ابرا نا مه ها ، اقرار نا مه ها ، نظا منا مه ها ، نکا حنا مه ها ، طلاقنا مه ها ، وقف نا مه ها ،التزام نا مه ها،تعهد نا مه ها ، صلحنا مه‌ها، قسم نا مه ها ، تکفیر نا مه‌ها ، ضما نت نا مه ها ، رضا نا مه ها ، بیعت نا مه‌ها ، اعلامنا مه ها ،طومار ها ، تعلیـــه ها ی رعیتـــی ، حجت خط ها ی شر عی ، صور ت سال ها ، محضر ها، وجو هات، رسیدا ت ، تکت خط ها ی تنخوا ه، نا مه ها ی شخصی و خصو صی بین رجا ل سیاسی و اشخا ص دیگر ، با نك نو تہا ، تذکر ه های نفو س، جنتر یہا و مسا یل دیگر از ین ما نند .

قسمت دوم : البو مهای عکس از رجا ل سیاسی دا خلی وخارجی ، منا ظر طبیعی ، عمارا ت تاریخی ، آبدات تاریخی ، سر کہا ، پـلهـا وغیر ه .

قسمت سوم :نسخه های از شمار ه ها ی اخبا ر دو لتی وشخصی ما نند شمس النہا ر ، سرا ج‌الاخبار سرا ج اطفا ل نا مه ، اما ن افغان، حقیقت ، افغا ن ، اتحاد مشر ق ، طلو ع افغا ن ، اتفا ق اسلام ، فریاد نسیم سحر ، پا میر ، بیدا ر ،سنایی بد خشا ن ، اصلاح ، انیس ،هیواد، اخبار های خار جی ما نند ::آزادی شر ق (چاپ بر لن) ،زمیندار (چا پ کرا چی) حبل المتین (چاپ‌کلکته) و غیره تـکت شمارہ های اخبار های شخصی یا حز بی ما نند وطن ، ولس ، انگار ، ندا خلق، پرچم ، مساوات و غیره.

قسمت چهار م : لوا یح شیشه دار و چو کا ت دار از اسناد تاریخی ما نند تعهد نا مه ، صلحنا مه ،رسم ها ی رجا ل علمی ما نند مو لانا ی بلخی ، خوا جه عبد الله انصار ی ، امیر خسرو بلخی و رجال سیاسی و تاریخی ما نند : سردار ایو بخان فا تح میو ند و غیر ه .

قسمت پنجم : اسناد فیصله های ولسی جر گه ازسا لہا ی‌مختلف.

و قسمت ششم نقشه ها ی‌مختلف تاریخی ، سر حد ی و سیا ســی افغا نستا ن .

حا ل که شر ح کوتاهی پیرامو ن داشته های آرشیف ملی افغانستان به قلم آمد . به اصل مو ضـــوع رجوع می کنیم :

در گنجینهٔ آرشیف ملی افغا ـ نستا ن نسخه های خطی شاهنا مه ها ی منظو م و منثور استاد سخن . و حما سه سرا ی مشہو ر تاریخ باستا نی میہن ابوا لقا سم فردو ـ سی طو سی مو جود است به گو نه یی که شا هنا مه ها ی منظـــو م مستقیما از آن فر دو سیت. حالا ـ نکه نسخه ها ی شا هنا مه هایی منثور را متا خر ین بنا به ضرورت و قت ، سطح دا نش عما ل برسر ـ اقتدا ر از روی شا هنا مهٔ فردوسی بعبارا ت ساد ه و روا ن مرو ج زما ن خو یش منثور سا خته اند و یا خلا صه نمود ه اند که اینك‌ویژه گیہا ی مو ضو عی نسخه ها ی خطی شا هنا مه های منثور ومزایای هنر ی هر یك را با سا یر مشخصات آنہا را جدا گانه بررسی می‌کنیم :

او ل ـشا هنا مه منثور :

این شا هنا مه به قطع کلا ن در سه جلد جدا گا نه نگار ش یا فته . و مشخصا ت ویژه مو ضو عی‌دارند و لی هر سه مجلد را یك‌نفربنام ملابقا وار ث به نثر در آورد ه‌است.

الف ـ جلد او ل :

این جلد دارا ی (۲۲) ور ق مقد مهٔ ارزشمند و مفید است . و برا ی مشتاقا ن نسخہا ی متعدد خطی شا هنا مه و یا شا هنا مه شنا سا ن اگہی ارز ند ه یی می دهد . زیرا در ین مقد مه نسخـــه ها ی زیاد ی را معر فی کرد ه .مگر در ین مقا لت ، برا ی جلو گیر ی دراز ی مو ضو ع محض به قسمت او ل مقد مه بسند ه می‌نما ییم.

چنا نچه در پایا ن صفحه چهار م و صفحه پنجم چنین نگار ش یافته :

((... لیکن چو ن قبل از ین در سنه ۱۸۱۱ عیسو ی از ابتدا شا ـ هنا مه تا شرو ع قصه سیاو ش در دارالحکو مه کلکته تصحیح یا فته به طبع در آمد . اتبا عش برخود الزا م کرد م . اما در بعضی مقا م نظر به سلسلهٔ کلام و انتظا م مرام تقد یم و تا خیر بکا ر برد م . و بعضی ابیا ت که در نسخ معدوده به نظر رسید ه و از اسلو ب کلا م یا دیپا چه معتبر ه و قدیم یافتم .

اما زیاد ه مع هذا در چند مقا م بسیار که امتیازا ن از کلا م فردوسی اشکا ر . اتبا عا در آورد م و داستان ها ی چند که در نسخ معدود ه به نظر رسید ه از اسلو ب دیگـــر که ا زسلیقهٔ فردوسی بیگا نه دید. الحا قی پندا شته . الحا قش به‌خا ـ تمه گذاشته من جمله آن حکا یت او لی که مشتمل بر قصهٔ جمشید و سر گذشت او با دختر کورنگ‌شاه صر ف در دو نسخه یا فته . اگر چه ابیا تش در رزم و ما تم و سور از

سلیقهٔ عبارا ت شا هنا مه به‌مرا تب دور است مع هذا این دا ستا ن در گشتا سب نا مه اسد ی نیـــز مذکور است .

همه صا حبا ن تذ کر ه ما ننـــد لطفعلی در کتا ب آتشکد ه دولت شا ه و عقیلی جا ن (خا ن)وغیره هم اگر ابیات این داستان برطرف اسد ی نسبت‌کنند . حکا یت دو م مشتمل است بر جنگ رستـــــــم با كك کو هزا (كك کو هزاد) ودر هیچ يك نسخه اتفا ق ملا حظه نا ـ فتاد ه است . و لیکن مصححین‌سبع (سبعهٔ) شا هنا مه سا بق الذ کر (سا بق الذ کر) در يك نسخه‌یافته به قا لب طبع کشید ند . فی الحقیقه در اشعا ر داستا ن فصا حت وطرز کلام فر دو سی معدو مست ...))

باید گفت که عبار ت با لا با اینکه در بعضی جاها به املا ی درست تحریر نشد ه معهذا به شیو ۀانتقا د ی... وآراسته بااسلو ب وپیرایش تحقیق نگا شته شد ه است . قا بل یاد آور یست که چند سطر قبل از

مقدمه بالا، ملا بقا وارث از عدم دستگیر ی پاد شا ه شکایت‌نمود ه طی يك جمله چنین می نو یسد :

«گرچه پاد شاه عا لیجاه ابوا ـ التضر (شا ید ابوا لنصر) قطب الد ین سلیما ن جا ه نو شیروا نی ثانی نصر الد ین حیدر پاد شا ه او ده با ستما ع این تنگد ستی دستگیر نفر مود .» (رك : ورق ـ ۲مقدمه)

سا یر مشخصا ت نسخه :

نا م کا تب ظا هرا مذکورنیست. تاریخ کتا ب ۱۳۱٤ ق . نو ع خط نستعلیق . نو ع کا غذ خو قندی جلد چر م سرخ ضر بی دار هـــر صفحه ۲۱ یا ۲۲ سطر . ۵۸۷ ورق به قطع خیلی کلان . عنا وین بـــه شنگر ف . تحت نمبر ۱۵٦ بر ۱۳ آغا ز : بعد بسمله . اگر چه ازلوازم

رسوم بنده گی و لوا حق ثبوه (ثبوه) پرستند گی جوا ن است الخ : انجا م : زا نکه من بند ۀ گنه کار م .

ب : جلد دو م :

این مجلد از خرو ج شهزاد ه سهرا ب آغا ز میبا بد .

مشخصا ت نسخه :

کا تب نا معلو م ظا هر ا بـــه خط کا تب رسا لهٔ او ل می نماید . تاریخ کتا ب هم معلو م نیست . غا لبا دههٔ دو م قر ن چهار دهـــم هجر ی قمر ی . به خط نستعلیق بعضی حرو ف به شکست کا غـــذ خو قند ی . تعداد سطر هر صفحه ۱۹ و ۲۰ به قطع کلان ۵ر٤٤ـ ۲۹ سا نتی . عناو ین به شنگر ف . جلد چر م سر خ ضر بی دار آغاز : بعد بسمله ابتدا بنا م خدا ی‌بخشا ـ یند ۀ مهر با ن آغا ز داستا ن دفتـــر دو یم کتا ب شاه نا مه ...الخ انجام. انجا م : ز راه نوازش بهر دو سرا امین تحـــــت نمبر ۱۵۷ بـــر۱۳

درین مجلد داستا نها ی شاهنامه تا زما ن اسکند ر ذو القر نین دنبال شد ه است .

مشخصا ت نسخه :

کا تب این نسخه نیز به احتمال قو ی هما ن کا تب دو نسخهٔ او ل الذکر (جلد او ل و دو م)خواهد بود . تاریخ کتا ب ذکر نشده . ولی ما نند دو نسخه با لا ممکن‌دههٔ دو م قر ن چهار دهم هجر ی قمری باشد . نو ع خط نستعلیق بعضی حروف به شکست ، کا غذ خوقندی، تعداد سطر دريك صفحه ۱۷ تعداد ور ق ۵۸۵ به قطع بزرگ ۵ر٤٤ سا نتی جلد چر م سر خ‌ضر بی‌دار، وقايهٔ دا خلی ،دارا ی تا په ها ی گلدا ر در وسط و جدو ل ها ی گلدار به مشکل تر نج در حوا شی ، و رنگ طلا یی .

آغا ز : ابتدا به نا م خدا ی بخشا یند ه مهر با ن آغا ز دفتـــر سیو م کتا ب شه نا مه بنا م‌خداوند خور شید (و) ماه انجا م.

قا بل یاد آور یست که نشر این مجلدا ت سه گا نه ساد ه و متوسط است و خا لی از تکلف میبا شد . ولی کا تب در بعضی جاها مرتکب غلطیها و اشتبا ها ت املا یی شده است . چنا نچه در جلد سو م . یکجا بجای(نثر) نصر به صادنبشته‌و د رختم همین مجلد چنا نکه در آغاز و انجا م نسخه اشار ه شد ه (ذو ـ القر نین) را (رود القر نین)نگا ـ شته است .

دو م ـ خلاصهٔ شا هنا مه فر ـ دو سی به نثر :

این خلا صه بنا م کتا ب شمشیر خوا نی (شمشیر خانی) نیز یاد شد ه و شمشیر خا ن‌در زما ن شاه جها ن پاد شا ه مغو لی هنـــــد (۱۰۳۷ ـ ۱۵۱۹ ـ ۱٦۲۷ ـ۱٦۵۸ م) و عهد صو به دار ی شهزا ده‌دارا شکو ه به کا بل حکمرا ن غز نین بود . که شر ح آن گفته آمد .

اهمیت و ار ج این کتاب درین ـ است که حسب الخوا هش شمشیر خا ن حا کم با ذوق و با فر هنگ غز نی در غز نه نگار ش یا فته ، و دیگر اینکه از مزایا ی هنر ی بـر خور دار است .

خلاصه کنند ه این داستا ن زیبا و این حما سه رو ح افزا تو کل‌ولد لو لك بیك الحسینی می با شنـــد که آنرا به قلم ساد ۀ روا ن وشیوای خویش‌به‌نثرآورده و خلا صه کرد ه است .

خلاصه کنند ه در مقد مه ایـــن نسخه تما م این جر یا ن را به قلم آورد ه . و سبب خلا صه‌کرد نشا ـ هنا مه را به تفصیل و وضا حت‌شرح میدهد . چنا نکه می نو یسد :

... بعد این رسا له مختصر د ر
هنگا م ۱.۶۳ ه مطا بق سنه (۲۶)
جلو س هما یو ن صا حب قرایی ثا ـ
نی ـ شا ه جها ن غاز ی دروقتیکه
صو به دار الملك کا بل به شاهزاده
وا لد ... زیب الملته والد ین ...
یعنی شا هزاد ه محمد دارا شکو ه
تفو یض نمود ه بودند . او ل العباد
تو کل ولد لو لك بیك الحسینـــی
را یعنی شا هزاد ه مذکور بــه
خد مت وا قعه نو یسی وامینی بلدهٔ
طیبه غز نی تعیین نمود ه بودند .
این رسا له با تما م رسید . باعث
ومقصد تسو ید، آن بود که امارت

و ایا لت پنا ه . حشمت واجلا ل
دستگا ه خا ن عا لیشا ن شمشیر
خا ن حا کم غز نین که به صفت
سخاو ت و شجا عت آرا ستی ودر
خلق و حلم همتا ندارد ... روزی.
خان مشارا لیه بر سبیل اتفا ق
بیارا نسخندا ن که در مجلس او
حا ضر بودند اشار ه نمود اگرکتاب
تاریخی بهمرسد که از احوا ل
پاد شاها ن ما ضی به طر یق اجمال
توا ن به سهو لت و اختصار معلوم
نمود و بر کیفیت آن مطلع شود ـ
(شد) بسیار خو ب است . حضار
جوا ب داد ند که بر حصو ل این
مطلب به از شا هنا مه هیچ کتابی
نیست . خا ن مذکور گفت کـــه
فر دو سی شا هنا مه بسیار طولانی
گفته و غر ض مصنف فصا حت و
بلاغت شعر است . بنا بر آ ن
بعضی مطا لب اند ك را از برا ی
شا عر ی و قدر ت سخن نمود ن
بسیار آورد ه . حا صل کلا م بعد
ازصبر وانتظار بسیار مفهوم مـی
شود . و از خوا ند ن و شنود ن آن
قار ی و سا مع را ملا ل دست میدهد
خصو صا اهل حکو مت راکه همیشه
در تد بیر مملکت و مها م صو به
دار ی اشتغا ل دارند . و فر صت
مطا لعه کتب کمتر رو میدهد . اگر
کسی تر جمه شا هنا مه را لبا س
نثر پو شا نید ه بعبارا ت مختصر
ربط داد ه . و لب و لبا ب آنرا بیا ن
بس نیکو باشد . یارا ن مجلـــس
خا مو ش ماند ند . این خا کسا ر
محض برای رضا مندی و خر ـ
سند ی خا ن مشار الیه از رو ی
اخلا ص و دوستی این معنی راقبول
نمود ه محرر و مسود این نسخــه
گردید ... (رك : صفحا ت ۱و ۲
مقد مهٔ این نسخه)

مشخصا ت این نسخه :

مهمتر ین مشخصه این نسخـه
هنر مینا تور ی و مجا لس تصو یری
آنست که با مها ر ت خا ص و
حر کا ت و ژست های ماهرا نه
ترسیم یا فته . رستم در حالیکه
کلاهی از کلهٔ پلنگ باد و فربسر
دارد. یا سایر قهر مانان داستان
پاد شاها ن و جنگ آورا ن میدان
ها یی نبرد . ومنا ظر طبیعیمانند
کو ه ، صخر ه ، تپه ، در خت وغیره
وهمچنان عما را ت و بنا ها وبـه
ویژ ه حیوانا ت اهلی و وحشیمانند
اسپ ، فیل ، شیر ، گرگ، پلنگ
وغیر ه با مهار ت تا م نقا شـــی
گردید ه است . الوا نیکه دریـن
تصاو یر بکار رفته معد نی نبود ه

بلکه آبی می باشد و این الوا ن
عبار ت انداز : نارنجی ، سبز ، زرد
آبی ، سفید ، سیاه ، جگر ی ،خا ـ
کستر ی ، شیر چا یی و طلا یی .
تصاو یر این نسخه جمعا (۲۷)
تصو یر یا مجلس مینا تور ی بــه
سبك کشمیر می باشد .

کا تب ظا هرا نا معلو م ،تاریخ
کتا بت بیستم صفر المظفر ۱۲۵۶.
خط نستعلیق کا غذ کشمیر ی ،
صفحا ت مجدو ل مذ هب وملو ن
عناو ین و اشارا ت به شنگر ف ،در
آغاز دارا ی سر لو حهٔ ناز ل مذهب
و ملو ن . قطع ۲۷٫۵ ـ ۱۶٫۵سانتی
تعداد سطر هر صفحه (۹) تعداد
ور ق ۱۴۸ و جلد قطعه مقوا یی
قاعد ه و حوا شی چر م سر خ تحت
نمبر ۲۲٫۳۳ .

سو م : شا هنا مه منثور :

این نسخه متا سفا نه آغا زناقص
دارد بنا بر آن نشر کنند ه و مقد مهٔ
آن پیدا نیست تا در علت نشرکردن
و یا چگو نگیاستفاد هیاعد ماستفاده
ناشر از نسخ دیگر اگهی یا بیم .
ولی بعد از ختم نسخه ، ششصفحه
نبشته دیگر با انجا م نا قصنگارش
یا فته که در بار ه سلطا ن محمود
مطا لبی دارد . این قسمت محتا ج
تحقیق بیشتر است که ا زحوصله
این مقا لت بیرو ن میباشد ، نشر
نسخه متوسط است .

مشخصا ت نسخه :

کا تب نسخه نا مش رانانوشته،
ولی در ماه جماد ی الاو ل ۱.۸۴ ه
د رمقا م شاه جها ن آباد کتا بت
شد ه است . خط نسخه نستعلیق
کا غذ هند ی ، تعداد سطر هرصفحه
(۱۳) ، تعداد اورا ق (۲۶۱) ،قطع
۵ر۲. ـ .۱ سا نتی متر . جلد چر م
ضر بی دار جگر ی ، قاعده کپره آبی
آغاز مو جود : بر تخت نشست
سبحان الله ضحا ك نمیخواست ...
الغ انجا م مو جود نبشته بعد ا ز
ختم . فهر ست پاد شاها ن عجـم
که فردو سی طو سی تا همیـــن
جا در شا هنا مه به تفصیل بگفته
است . تحت نمبر ۱۲۶ بر ۱۱ .

چهارم : شا هنا مه نا قص :
آغا ز و انجا م این کهنه کتا ب
فرو افتاد ه است . و مز یت ها ی
هنـر ی آن نیز کمتر است لـذا
نسخه نا در و ممتاز ی نیست .

مشخصا ت نسخه :

کا تب و تاریخ کتا بت به نسبت عدم مو جود یت خا تمه نسخه معلو م نیست . خط‌نستعلیق ریز ، کا غذ خو قند ی ، تعداد سطر هر صفحه (۲۵) سطر چهار ستو نه اورا ق‌مو جود (۶۳۵) ، قطع ۲۵ ـ ۵ر۱۵ سا نتی متر ،عناوین به خط ثلث نسبتا زیبا بر نگ‌طلایی سیا ه و لاجور دی ، جلد قطعهٔ مقوا یی ، قاعد ه و زوایا چر م قهو ه یی رنگ، صفحات مـجد و ل ملـون، تحت نمبر ٦٤ بر ۲ .

پنجم : شا هنا مهٔ نا قص :

آغاز این نسخه نا قص است و انجا م آن قصدا نا قص می‌باشد . و از مزا یا ی هنر ی بهر ه ور نیست . بر علاو ه اورا قش نیـز شد یدا آب رسید ه است . بهر حا ل یك نمو نه نا قص از نسخ‌خطی شا هنا مه به شمار می آید .

مشخصا ت نسخه :

کا تب و تاریخ کتا بت نسخه‌به نسبت افتاد گی خا تمه آن نامعلوم است . خط نستعلیق ریز ، کا غذ هند ی گو نه ، تعداد سطر هرصفحه (۲۵) سطر چهار ستو نه اورا ق (۲۵۸) قطع ۳۰ سا نتی متر جا ی عناو ین سفید است . بعضی صفحات مجدو ل ، ملو ن ، و بر خی از آنها بدون جدول ا ست . جلد چـرم سر خ رنگ تحت نمبر (۵۸بر ۱۱.

ششم ـ شا هنا مه هنر ی :

این نسخه پر هنر شا مل پنجا ه و یك مجلس مینا تور ی مذ هب و ملون به الوان غلیظ نارنجی، زرد سر خ ، ار غو نی ، شیر چا یی ، سبز ، نخود ی ، سفید آب ،سیاه لاجورد ی و طلا یی می باشد .نقش ها یا تصا ویر ، به ویژ ه نقش‌رستم با ریش سیا ه پهن و دراز و لباس زر ه دار و خود و گو نه و ی با مهار ت کار شد ه است . نقو ش جنگ آورا ن و پهلوانا ن دیگر با نقش ها ی شاها ن و لبا س ها ی پر نقش و نگار آنا ن و تاجها ی ـ طلایی پره پره ایشا ن نسبتا زیبا ترسیم شد ه است مز ید بر آ ن منا ظر طبیعی ما نند کو ه صخر ه در خت و عمارا ت . خو ب نقا شی گرد ید ه و حیوانا ت ما نـنـد اسـپ ، فیـل ، شیـر ، گـر گ اژدها و حتی دیو با اند ك مهار ت کار شده است از جمله مجا لـس مینا تور ی این نسخه مجلس ضحاك مار بدو ش بس جا لب و چشمگیر است . چنا نکه ضحا ك در حالیکه تا ج طلا یی به سر دارد ، با لای یك تخت زرین نشسته ، به جنا ح را ستش دو نفر در حا ل نشسته و در جنا ح چپ وی یك نفر در حالیکه چیزی بد ست راست دارد ، در حا ل‌استاده می باشد و دو مار به صور ت متنا ظر از دو شا نه‌ضحاك سر بلند کرد ه اند . جا لب این جا ست که در پا ئین این مجلس چار نفر جلاد چنا نکه دو به دو و به صور ت متنا ظر به دو جنا ح ایستا ده اند بگو نه ایکه دو نفر از ین چار نفر شمشیر به بالا ی شا نه تکیه داد ه اند . و دو نفـر به صور ت متنا ظر دو مار بـه کف گرفته اند . و این ما ر ان سر بلند کرد ه مشغو ل خورد ن مغز سر مرد یکه در وسط بین یك ظرفی به شکل ظر ف کلا ن پنها ن شد ه . و تنها کله اش نما یا نست بـر ا ستی کـه ا ین مجلس صحنه عجیب دارد و به تما شا می ارزد .

با ید گفت که مجا لس این‌نسخه ظا هرا به سبك کشمیر است . و کار متا خر می نما ید و پختگی د ر ظرا فت مکا تب هنر ی دیگر ، به ویژه مکتب هنر ی هرا ت و تبریز را ندارد .

و همچنا ن در ین مجا لس تنا ـ سب‌قدو اندا م اشخا ص وحیوانات به خصو ص اسپ و فیل کمتـر مرا عا ت گردید ه است .

نام کا تب و تاریخ کتا بت این نسخه به نسبت آب رسیده گـی صفحا ت اخیر کتا ب و مغشو ش بود ن شد ید متن به ویژ ه خا تمه ، به نظر نمی خورد . و لی غا لبا در قرن سیزد ه هجر ی قمر ی کتابت شد ه باشد . نو ع خط نستعلیـق کا غذ کشمیر ی ، در آغا ز هـر چهار دفتر این نسخه که به گو نه مستقل نگا شته آمده، یك یك سر لوحهٔ مذ هب و ملو ن کلا ن کا ر شد ه به قسمیکه در بین هر یك از جد او ل مینا تور ی زمینه طلا یی بعد بسمله جمله شا هنا مه فر ـ دو سی طوسی رحمته الله علیه با ذکر دفتر نگار ش یا فته . مصر ع های سه صفحه او ل این نسخه به گو نه مور ب در بین اضلاع لوز ی شکل خورد و کلا ن از برا ی تز ـ یین نگا شته شد ه است . تعداد سطر و صفحه (۳۰) سطر چها ر ستونه . اوراق (۵۰۳) قطع۵ر۴۸ـ ۵ر۲۹ سا نتی عنا وین به شنگر ف جلد کپرهٔ سبز رنگ قا عد ه وزوایا چر م جگر ی ، دارا ی نقش ها ی گل و بر گ زنجیر ی زرکو بـ تحت نمبر ٥٤بر ۲۲ .

هفتم ـ شا هنامه هنری دیگر:

یکی از شا هکار های هنر ی‌نسخه خطی شا هنا مه ایست که اخیراضم یك تعداد نسخ خطی ارز نده دیگر از مقر شو را ی انقلا بی به آرشیف ملی آورد ه شد ه است . ایـن نگار ستا ن هنر حاو ی (۱۳۷)مجلس مینا تور ی می‌باشد . به علاو ه یك سر لو حهٔ مذ هب و ملو ن د رآغاز مقد مه کار شده بعد دو ور ق‌نو ـ

شته سر آغا ز دو شمسیه‌زیبا ی مینا تور ی مذ هب لاجورد ی رنگ در دو صفحه مستقل به گو نه متنا ظر ترسیم گردید ه است . در وسط دایر ه کو چك شمسیه او ل برنگ آبی این جمله چشمگیر است : هذا کتا ب الشهنا مه من مصنفا ت ابوا لقا سم الشهیر به فردو سی الطو سی علیه الر حمه و المغفر ه .

در شمسیه دو م دایر ۀ کو چك نا م ما لك نسخه اینطور نگار ش یا فته : متملکا ت من المجتا ج الی مغفر ه پس از دو صفحه لو حه‌مینا ـ تور ی مذ هب و ملو ن متنا ظر به صور ت تر نجبند ی به گو نه ایکه جدو ل گلدا ر ظر یف ملو ن در وسط صفحه کار شد ه است . مرا عقید ه بر ین است که این کار های مینا تور ی آغا ز نسخه که شر ح آنها گفته آمد . درحدود (۷۵) سال قبل از مجا لس مینا توری کتاب یعنی هنگام مجا لس کتا بت نسخه ترسیم گردید ه . به دلیل اینکه در آنها رنگها ی پخته معد نی به کا ر رفته است و سبك‌آن نسبت به سبك متن نسخه متفاو ت‌می نماید . مجا لس رنگه رز م و بزم این‌نسخه در وا قع نگار ستا نی را تشکیل می دهد که بس جا لب و حیر ت انگیز است . اشکا ل قهرما نا ن رزمی شا هنا مه ، دا ستا نها،ی حیوانا ت و حشی ما نند گرگ ، خرس ، شیر ، فیل اژدها و هم چنا ن دیو خیا لی جا لب و هیجا ن انگیز است . درین نسخه هنر ی افزو ن بر اینکه در بین جنگ‌آوران وسپا هیا ن متخا صم و حتی حیوا ـ نا تیکه در میدا نها ی نبرد اشتراك دارند . حر کت ، جنبش،هیجان و سا یر تحر یکا ت و حر کا ت‌روانی مشهود است . به ویژه صحنه‌های جنگ رستم با پهلوا نا ن واژد ها که در چند مجلس تمثیل شد ه با طرز لبا س ها ، موزه ها ، زره ، خود، دستبند، پای بند، آلات‌حربی ما نند شمشیر ، نیز ه ، سپر و حتی بیر ق بس جا لب و چشمگیر بوده چنا ن بر جسته ، عا لی و زیبا کار شد ه که بیننده را به خود مجذو ب می سازد .

الوا نیکه درین مجا لس میناتوری بکار رفته اکثرا الوا ن گر م وسرد غیر معد نی می باشند . این الوا ن عبار تنداز : سر خ ، سبز ، زرد ، نار نجی ، شیر چا یی ار غوا نی ، سوسنی ، خا کستر ی ، پسته یی ، گل سر شو یی ، جگر ی ، قهوه‌یی سفید آب ، سیا ه ، آبی ، /فیروزه یی ، نخود ی ، گلا بی ، لاجورد ی و طلا یی .

عجب اینجا ست که در مجا لس آغا ز این‌نسخه ، چهر ه ها ی اشخا ص اوز بکی یا تر کمنی و یا ماورا النهر ی مینما ید . د ر حالیکه بعد از چند صحنه یا مجلس دفعتا چهر ه ها تغییر خورد ه و سپا هیا ن هر دو طر ف متخا صم و سا یر ین با چهر ه ها ی ایرا نی یا احیا نا هند ی یعنی با چشما ن سیا ه و بادا می زیبا و ابروا ن کشید ه تمثیل یا فته اند . جالب تر اینجا ست که مجا لس آ خر کتا ب کا ملا به سبك هند ی عهد مغولی ترسیم گردید ه یعنی بر علاوه اینکه چشما ن بادا می و ابروا ن کشید ه در چهره ها ی اشخا ص به نظر می خورد ، دستار ها و لبا س ها نیز به سبك هندی می باشد . باید گفت که نقا ش نام خو یش را به ندر ت در نسخه ها ی خطی تحر یر میدارد . و لی خو شبختا نه در نسخه تحت‌بحث نا م نقا ش د رهر مجلس کمینه ابن محمد مسیح شفیع یا محمد شفیع امضا شد ه . و سنه نقا شی د ر اکثر مجا لس (۱۱۱۹ هـ) ضبط گردید ه است .

سا یر مشخصا ت نسخه :

کا تب ابن عبد الرزا ق عطا الله الحجاز ی . تاریخ کتا بت ۱۰۴۴ هـ (یعنی ۷۵ سا ل قبل از تاریخ‌نقا ـ شی . محل کتا بت قزو ین . نو ع خط نستعلیق عا لی و زیبا ی‌صاف و پ لك‌دست . کا غذ حنا یی‌دارا ی افشان طلایی ، چشم موری حا شی کا غذ ابر یشمی کشمیر ی ، عناوین بر نگها یی سفیداب ، جگری ، پسته یی ، آبی و سر خ ، برو ی‌جدو لهای قسما مینا تور ی شد ه مذ هب جدو لها یی صفحا ت نیز مذ هب و ملو ن تعداد سطر هر صفحه ۲۱ اورا ق ۷۰۱ (۱۴۰۱ ص) قطع ۴۴ ـ ۲۹ سا نتی متر . جلد قلمدانی رو غنی گل و گوار لاکی .

کوتاه اینکه از ین گفته نتا یج زیر بد ست می آید :

۱ ـ نسخه ها یی خطی مو جود شا هنا مه در ار شیف ملی افغا ـ نستا ن تاریخ ها ی کتا بت بعد از قرن یازده هجری را دارند .

۲ ـ نسخه ها یی خطی شاهنامه ها یی منثور و خلا صه شا هنا مه از ار ج و یژه یی بر خور دار اند . به خصو ص مقد مه بر خی از آنها در شنا خت و معر فی نسخ خطی دیگر شا هنا مه بس مفید و ارزنده می باشد .

۳ ـ بر خی از شا هنا مه ها ی خطی معر فی شد ه . به ویژ ه نسخه اخیر الذ کر اهمیت و ارزش هنر ی عا لی دارند . با آنهم از حیث استعما ل رنگها ی پخته معد نی . ظرا فت . نفا ست وریزه کار ی به پا یۀ کار ها ی هنر ی مکا تب هنر ی هرا ت و تبر یز نمی رسند با و جود آن در جا ی خود پا یه هنر ی بلند ی دارند .

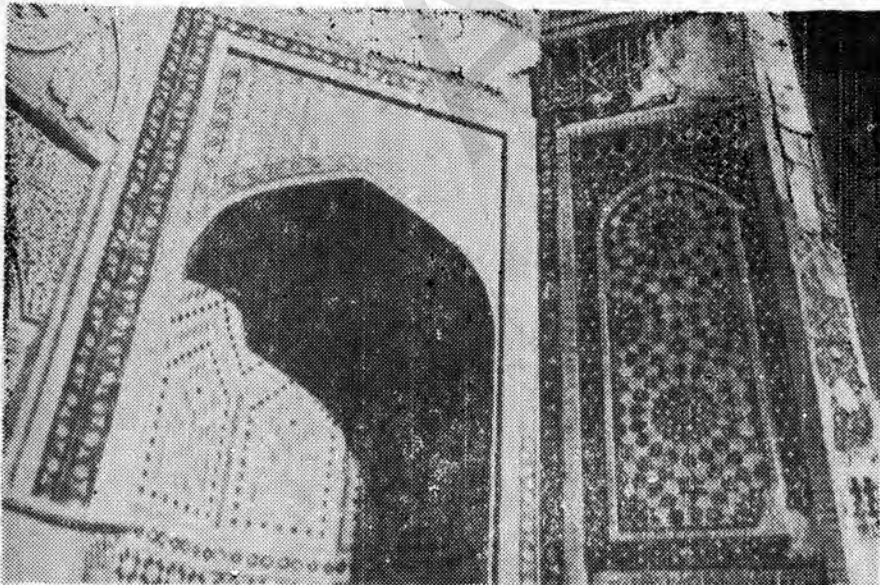
ترجمه از : نیک سیر

مقدمه بر معماری تیموری در گازرگاه

خرا بی فتوحات ((تیمور لنگ)) امیر بزرگ که در حدود سال ۱۳۸۰ میلادی شروع شد ، همانند پیشر فت هاو خرا بی های مغول که بخش بزر گی ازآسیا را دراواسط قرن ۱۳ میلا دی پریشا ن و متاثر ساخت شهر های زیا دی رادر هم وبرهم نمود ، همرا ه با این همه و یرا نی هاو خرا بی های مغولی، آنها با خود فر هنگ وسا ختما ن اجتماعی را بر مرد مبومی این منطقه تحمیل نمود ند ،که کا ملا مغا یر زندگی شا ن بود . تا حدود نیمقرن از حکمرا نی این فر ما نروا یان قدر ت شا ن نتو انست کد ا م تغییر ی را در فرهنگ مردم این سر زمین وارد آورد . بر علاوه آن فرهنگ مغولی مرا حل پیچید ه ای را نیز در بر گرفت . بدین معنیکه فرهنگ صا در شد ه از طر فمغول ها که زیاد مورد تائید شا ن نیز بود به ویژه در آسیا ی غر بیبه گونه وافر و ملموس بالای مردممحلی آن منا طق تحمیل گردید کهخراسان نیز مجبور بود فرهنگ خو یش را در قبال این فشار اجتما عی عیار سازد .

باید گفت کهدربعضیفوا صل زمانی همانند فتو حا ت و حشی گرا نه مغو ل به ملاحظهنمی رسد که بهتر ین نمو نه آن زما ن تیموریان (۱۳۸۰-۱۵۰۷ م) است که این سلسله در فارس ایرا ن شر قی و آسیای میانه در حدود بیش از یك قرن حکمرا نی کردند . در یندوران بدانگو نه دگر گو نی های مخرب وطوفان زا همچون حملات مغول به چشم نمی خورد . ولی رگه ها ی

از مفا هیم آندور ه در هنر کهنمایانگر نوعی ادا مه از زمان مغولاست، نیز در دورا ن تیموری دیده میشود. در زما ن سلطه مغو ل ها رو حیه آسیا ی شر قی تغییر ی کیفیدرهنر پدید آورده بود که این مضمو ن از بسیار ی جها ت با عث دلگر می و علاقمندی هنر شنا سا ن و دانشمندان غربی گردیده بود. ابداعات هنر ی که در مکتب هنری تبر یز (مر کز مغول ها) صورت می گرفت



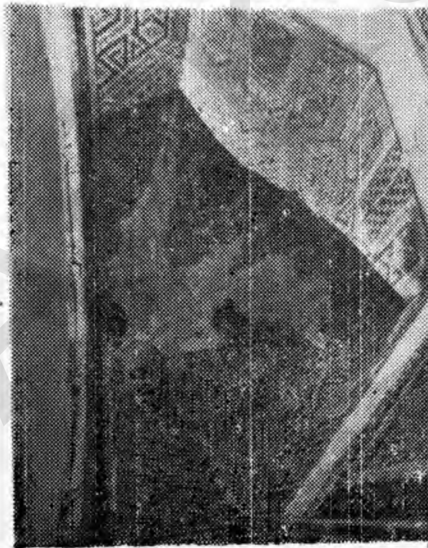
گوشه‌یی از تزیین وکاشی کاری بنای صحن گازرگاه

و نقشی را که می توانست بر نقا شی فار س باز ی نما ید .می‌شد که با هنر ((گیوتو)) یعنی نقا شی ایتالیائی به وجه احسن مقا یسه گردد. این مکتب به گو نه تا ثیرو تغییردر هنر نقاشی فارس وارد آورد، که مثال آن بعد از آن‌هر گز دیده نشده . همچنا ن در زمینه معمار ی نمود های که تا حال شنا خته آمده ، می تواند ثمر ه خو بی برای معما را ن آینده‌گردد.

اگر چه امپرا توری مغو ل‌با مرگ ((ابوسعید)) درسال ۱۳۳۵ میلادی رو به اضمحلال رفت ،بازهم پیشر فت های فرهنگی که در آن دورا ن از سی سال پیش آغاز شده بود ، با حما یت و تشویق سلاله های کوچك امپرا تور ی که وار ث تاج و تخت مغو لی بودند ، به جلو برده می شد . در جر یا ن این‌تجدد و پیشر فت و انکشا ف ،تیمور به ایرا ن رسید و تما م استاد ا ن‌آن فن و صنعت را از مراکز مهم چو ن تبر یز ، شیرا ز ،اصفها ن که‌تما م انکشا فا ت در ین مرا کز گردآمده بود همراه خو یش بردو بعد از آن هم به مرور همه استعدادهاییکه بگو نه مثمر در ینجا ها جمع آمد ه بودند ، شهزا دگان تیموری به صور ت منظم و پی هم آن‌استفاده برده و این استعداد ها راشگوفا ن ساختند .

عکس آن جا نشینا ن مغو لی ، تیموری ها فرهنگ کشور ها ی تحت فتو حا ت خو یش را به‌نظر احترام و رعایت می نگر یستند . بدین مفهوم که عنعنا ت‌و فرهنگ خرا سا ن را به نگاه شفقت‌وهمدردی می دیدند . و فر هنگ این خطه‌در فضا ی از احترا م و بزرگوار ی به رشد و پیشر فت خوددرز ما ن تیموری ها ادا مه داد . در دور ان تیمور ی ها انوا ع هنر ها به نوعی جلایش و تکمیل تکنیك هاو میتود ها یی دست یا فت، که تما مابازمانده زما ن مغو لان بود ، اگر این‌مفهوم به زبا نی دیگر بیا ن گردد ، باید گفت که هنر ها در دوران حکمرانان تیمور ی ادا مه گذشته بوده و هما ن عناصر مغولی درآن ها تبارزداشته است ، یعنی سیر هنر ی وفرهنگی گذشته تکامل تدریجی خود راپیموده و کدام نقطه فا صل بلند پروازانه سیاسی به میا ن نیا مده ، تا این تسلسل فرهنگی را به هم‌بزند .

یکی از سا حا تی که می‌تواند بهترین ذخیره گاه فرهنگ بو می این منطقه با شد عبار ت‌ازمعما ر ی دور ه تیمور ی است (۲) که در آن



تزیینات مزار خواجه عبدالله‌انصار

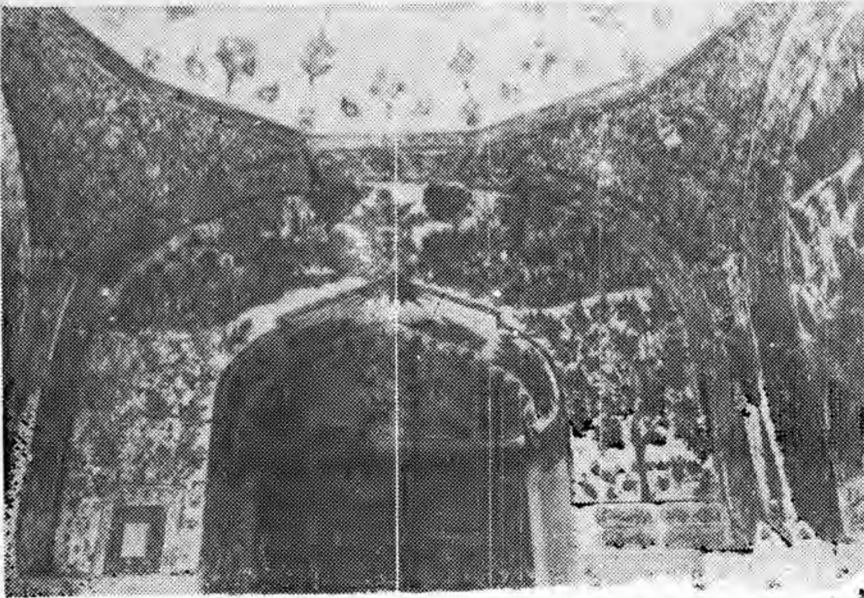
قدیمتر ین نمود ها در دو بخش می تواند نمودار گردد، که یکی تکنیك های سا ختما نی و دیگر ی بخش های تزئینی است که در خار ج محدوده مراکز تیمور ی انکشاف یافته واز نقاط فتح‌شده‌به این مراکز منتقل گردیده و مفا هیم نفو س و هیبت تیموری بر آنها تزریق شده است بر علاوه‌این‌ترکیب نو عی معمار ی دیگر نیز پد ید آمده که ما نند آن در گذشته هرگز درمحدوده‌خراسان‌دیده نشده‌است ، معماری با روشنی تمام و ابعاد تاریخی برجسته ، دارا ی گوشه ها ی ظر یف و لطا فت خا ص خود.

یکی از بهتر ین معمار ا ن‌شناخته شد ه که از خط های تحت استیلابر خرا سا ن آورده شده بود((قو ام الدین)) از شیراز بود ، که او به اعمار مسجد معرو ف گوهر شا ددر مشهد دست یازید و مدرسه و مصلای وی را در هرات‌بنا نهاد. معما را نی دیگر نیز از شیرازآمدند که نشان دست و انگشت خودرا در بعضی ابنیه با شکو ه و دید نی بجا گذاشته اند ، که از ین بنا ها می توان‌در شهر ترکستا ن ،تایباد خرجرد وتربت شیخ جا م نام برد . در قبال این ابنیه معدو دی بناهای دیگر نیز بوده اند که اکنو ن ازبقایای قبور و مزار ا ت شواهد زیا دی مو جود است یکی از آنها مزا ر ((خوا جه‌عبدالله‌انصا ری (رح)است که‌در سال ۱۴۲۵ میلاد ی‌درگاز گاه، قر یه نزد یك هرا ت در بخش‌شمال غر بی افغانستا ن بنایا فته‌است(۳)

یکی از نکا ت بر جسته در مورد این مزار تیموری مطالعه وارزیا بی بنای آنست که در قبال این‌مطا لعه می توا ن نمود ها یی از شیوه و سبك معمار ی ((شیرازی)) را در آن در یافت ، زیرا تا هنوز بسیار کم در بار ه طرز معمار ی آن سخن رفته و حتی تا هنوز خصا یص‌ذاتی پلان اعمار آن به خو بی شناخته نیا مده است . گا هی به گو نه مختصر در بار ه این مزار تذکراتی در نشرا ت تو سط سیا حین‌درنیمه

اول قرن ۱۷ داده شده و در سا ل ۱۸۸۷ ((پت)) تشریحا تی در ین زمینه با تعداد ی دیگر از ابدا ت هرا ت را منتشر سا خت .همچنان درسال ۱۹۲٤ ((دیز)) در نشر یه ((نیلا مایر)) به عنوا ن((افغا ــ نستان)) تشریحاتی‌را همراه‌باسکچ یك پلان نا تمام از مجمو عه‌ابد ات با تعداد ی عکس‌ها را به نشــر

سپرد . اگر چه که در گذشت‌چهل سال بعضی مطا لعا ت اند ك هم‌این جاو ا ن جا در نشرا ت به چــا پ رسیده ، باوجود آن هم نکات‌بارز ی وجود دارد که در باره کازر گاه‌هنوز



نقاشی دوره تیموری درمعماری‌گازرگاه



کار نقاشی عهد تیموری‌در گازرگاه

هم نا روشن مانده است (٤)

مزار گاز رگاه تنها برای تار یخ معمار ی این منطقه شا یا ن اهمیت نیست ، که از نقطه نظر اجتماعی و مذهبی نیز حایز ارزش فراو ا ن می باشد . مطا لعا ت‌اسلامی چندسال اخیر نما یا نگر نقش بر جستــه علماء ، رو حانیو ن حقوق‌دانا ن ، شیوخ ، سادا ت و تنظیم جا معــه اسلامی است ، که اینگو نه مسایل در بسیار ی جوا مع بشری‌تاثیرا ت منظور مزار و ابده گازر گاه‌بهتر ین

تاثیرا ت خود را برروی سیاست ، ادبیا ت ، هنر بجا گذا شته ، بــه ویژه که در زمان تیمور ی نقشــ اینگو نه اشخا ص بسیار بر جسته بوده است . این نکته را از رو ی مطا لعا ت ((وی ،وی. باز تولد)) و تازه تر از روی تحقیقا ت ((جی . او بنی)) می توا ن در یافت ، زیرا آنها ار تبا ط قاید م بین شهزاده و روحا نی را در زما ن تیمور ی هابه خو بی تحلیل نموده اند .

باو جود همین انگیزه و همیــن ارتبا ط که علما قا یم سا ختــه بودند و جود بعضی کا نو ن ها ی مذهبی با سا ختما ن با شکو ه‌و اشکال متنوع معمار ی حتمی به نظر می رسید واگرکسی‌آرزو دارد تــا معماری اسلامی را مطالعه کند .باید

مطالعات خو یش را بر روی ابنیه و سا ختما ن های آن زما ن بر بنیاد یك نها د مذهبی به پیش بر د ، یعنی اهدا ف مذهبی را در ایجاد چنین سا ختما ن ها فرا موش‌نکند. سا ختما ن های چو ن مسجد ،مدرسه کا نو ن های تدریس مسا یل‌مذهبی،

خا نقا ه ،مزارا ت و غیر ه‌همیشــه دارا ی و یژه گی های مذهبــی و مهندسی می باشند و بنا های مثل قصر ها ، مار کیت ها، حمــام‌ها وحتی کارو نسرا ها ی که در دوران تیموری سا خته آمده، فراوا ن از بین رفته اند . و لی ابنیه که به روی اهدا ف مذهبی پدید آمده اند و برای بقای دیانت و آئین بوده اند، بسیار ی تا امروز پا بر جا اند و می‌شود که به گو نه عمیق مور د مطا لعه قرار گیرند .

یکی از خصا یص مزار گازرگــاه اینست که از میا ن تعداد ی زیا د کا نو ن های مذهبی ، ارتبا طــی معیین و نا گسستنی و متد او م‌با مفا هیم ((صو فی گرایانه)) یــا عار فا نه دارد و از دیگر نقطه نظر بسیار ی امرا ی اجتما عی آن روزگار درسطح شهزاده هاو وزراء (یکی از آن ها علی شیر نوا یی) به‌نوعی با عناصر فر هنگی عر فان یــا ((سوفیزم)) ار تبا طی پی هــم داشتند . همبستگی برا درا نــه

صو فیا ن و حکا یت از ین شیو ه باعث ایجاد مجمو عه ازخا نقا ه‌ها و مزارات گردیده ، که درین کانو ن ها سهو لت های زیا د برا ی‌ادا ی مراسم چنین اندیشه ها پیدا بو د ه است . در قبا ل آن در ین جای ها خطا به های عمو می ایراد می شده و مبا حثا تی نیز صور ت می گرفته است . در عین حال مزارا ت وبه ویژه این مزار نقطه فعا لیت ها ی

گو ناگو ن و تجمعا ت و مراسم‌مذهبی و امثال آن نیز می شده است .این همه مطا لعا ت نما یانگرزندگـــی علمای مذهبی بوده ووسعت جامعه اسلامی را در آن عصر نشان‌می‌دهد.

در نتیجه ، این واقعیت دا شته‌که اعمار ونگهداشت مزارا ت که همیشه

مورد نظر بوده دربسیاری او قات روی اهدا ف و بنیا د مرام هـا ی معنو ی اعمار نشده اند ، بلکه سا‌ختما ن و تر میم اینگو نه ابنیه بـه منظور یك نوع اعتبار اجتما عی هم سا خته آمده اند ، طور یکه‌پیشبرد این هد ف نما یا نگر نشا ن داد ن علاقمند ی و تو جه یك شهز ا د ه‌به

کدام شیـخ، عـارف یا نـمو دار بزرگوار ی و اعتبار معنو ی خود آن عار ف یا اولیا بوده است (٥)جامعه ایجاد و اعمار بنای تاز ه مذ هبـی یا تر میم یك سا ختما ن قد یمـی

نشا ن دهند ۀ میزا ن قدر ت یـــك شخص در بین جا معه و محل‌نیزبه شمار می رود اگر بنا باشد که یك مزار از نقطه نظر تو جه‌و علاقمند ی و زیار ت مرد م مطا لعه گردد ،

می توا ن خطو ط زرین فر هنگی را در مسیر زما ن ، درزمینه آن بنیاد معنو ی فراهم آورد ، که برا ی این منظور مزار وآبده گازر گاه‌بهترین نمو نه تاریخ فرهنگی شده‌می‌تواند،

که از نگاه هنر ی بسیار قا بـــل مطا لعه است .

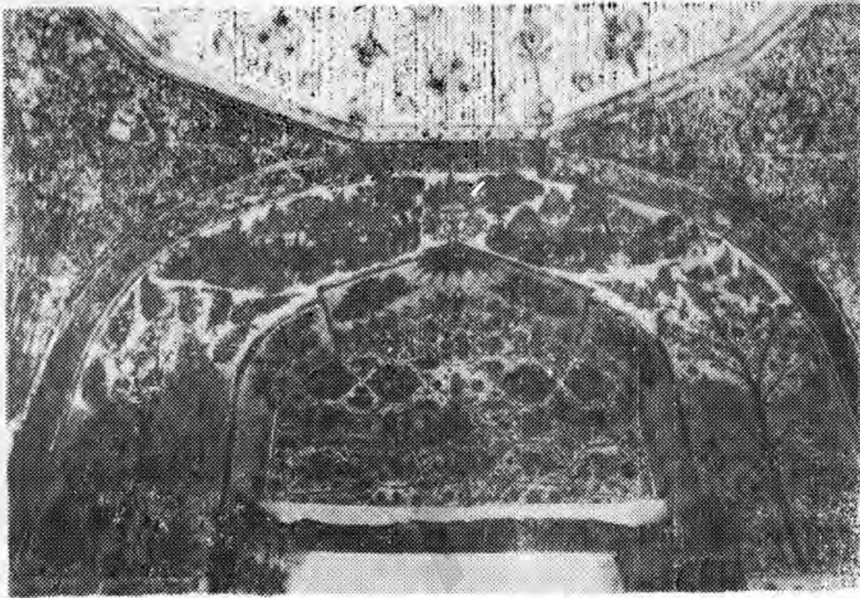
مطا لعه گاز گاه به عنوا ن ابنیه دور ه‌تیمور ی بروی سه هد ف‌عمده صور ت می گیرد .

١ـ شکوه وارزش آن به گو نه یك نمو نه معمار ی و مهند سی ٢ـاعتبار آن بر بنیا د یك ابده و کا نو ن‌مذهبی ٣ ـ از نگاه اینکه تا حال این ابده و ابنیه دوره تیموری با جزئیا ت آن مورد بررسی و دقت و مطا لعه‌قرار نگر فته است یعنی بر ابعاد تاریخی، هنری ، کلتوری و اجتما عی آن تاحال نگاه افگند ه نشده است . و لی هدف اصلی در مطا لعه این مـــزار

این همه نکا ت پو شیده در باره مزار گاز رگاه به این واسطه به‌وجود آمده که نشرا ت در بار ه آن کمتر صور ت گر فته و جستجو در زمینه آن کمتر انجا م گردیده است، و اگر نشرا تی هم شده ، به گو نه یك‌مزار از آن تعر یف گردیده‌است.

حتی عکاسا ن نیزدر عمل خود دچار سستی شد ه و خار ج از محدو د ه مزار از آن چیز ی وانمود نسا خته اند، طور یکه بعضی جز ئیا ت آن

حتی به ملا حظه نر سیده است در واقعیت امر با ید گفت که در اول مزار بنا نیا فته ، بلکه اعمــــا ر



تصو یر اهای زیبا در رواق های‌مزار اخواجه عبدالله انصاری

اینست تا خار ج از محدودۀ سه نکته بالا ، نکاتی دیگر در مورد آن بـه بر رسی گر فته شود ، نکا تی که ارزش و اعتبار این ابده را ازنگاه اشکا ل مهند سی و معمار ی در دور

نما ی تاریخی آن نشا ن می دهد و این می رساند که این‌آبده‌مذهبی چه خصوصیتی رادارا بوده و نقا ط نظر تز ئینی و مهند سی آن‌در گذشته چگو نه بوده است ؟

و سا ختما ن های آن مورد نظر بو ده است (٦) در قدم دو م موجود یت یك ایوان با شکوه نما یا نـگر خصو صیا ت بر جسته مهند سی‌آن است . و لی تا حال مقصد اصلـی بنا ی آن معلو م نگردید که ایا این

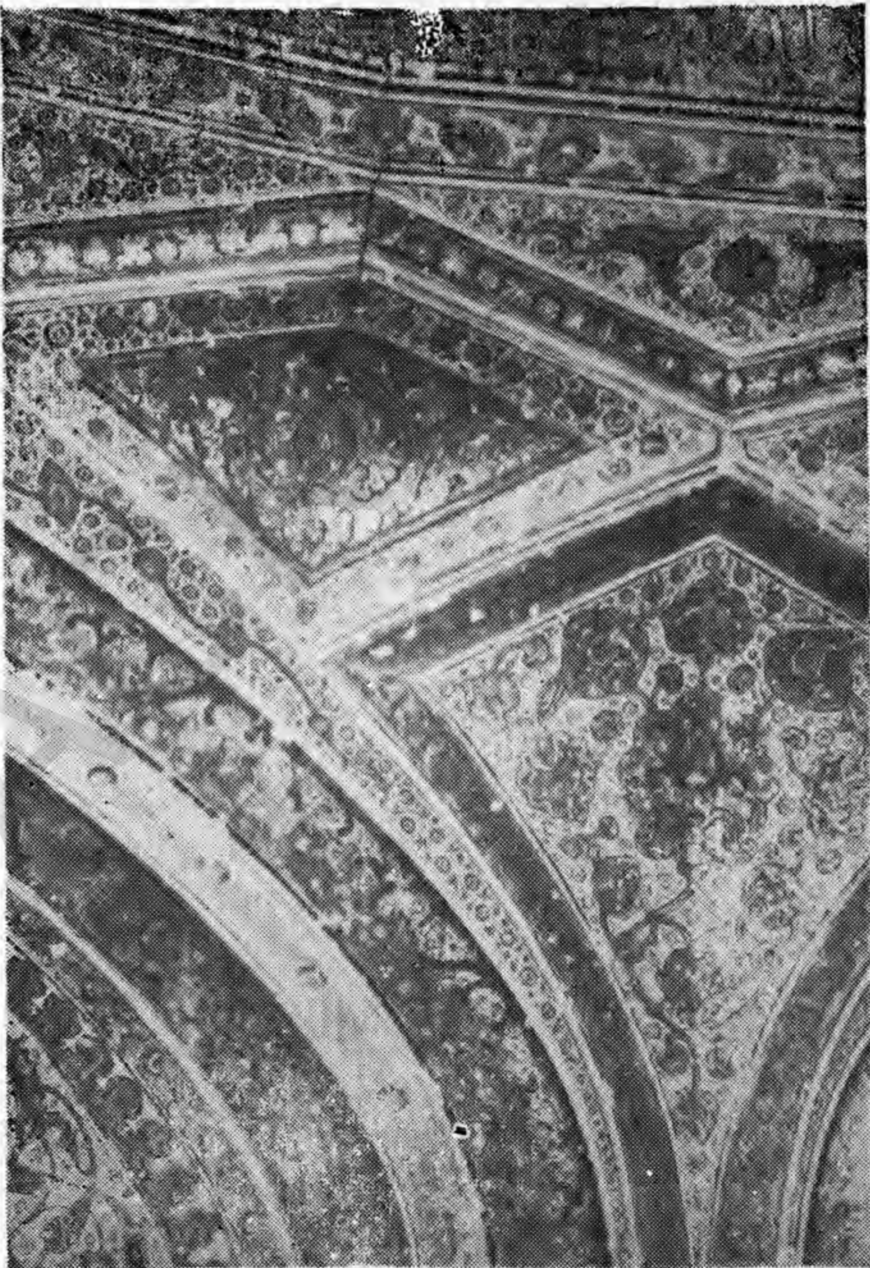
ایوا ن را ه مد خل بود ه یا سا لو ن عبا د ت یا کدام جا یگه دیگر؟

مو ضوع سوم در ین زمینه‌آنست که معمار ی آن شبا هت عجیبی رابا

یك‌تعداد مدرسه های تیمور ی‌به هم می رساند. به گونه مثال بامدرسه ((خرجرد)) . پس این کـــدا م مدرسه بوده که در گازر گاه آبا د شده ، یا شا ید مزار ی بوده که در دورا ن تیموری‌بنا یافته است‌بسیاری ازین نقاط هم باید گفته شود کـــه گاز ر گاه تنها محل با این‌خصو ـ صیا ت متذکر ه نیست ، زیرا در خراسا ن بسیار ی نقا ط دیگر ی نیز و جود دارد که به گو نه مزاراند. و لی تا حال حضیره و مقبره‌در آن هاو جود ندارد ، کلید این معما با پیدا یش یك « وقف نا مه »روشن گشت که در آن و صیت اعمار این بنا در محل گازر گاه و صیت شده بود . . و طبق آن بنا ی گاز رگا ه در گذشته بیك حضیره پیو ست می گردید اما اگر خوا سته باشیم که ابهت و شکو ه این بنا را معبیـــن بدار یم به طور حتم باید اشکا ل معمار ی آن را مورد مطا لعه‌قـرا ر دهیم ، زیرا با مطا لعه آن می توان نکا ت شایا نی را در مورد معما ر ی دور ه تیمور ی در یافت .

برای روشن شد ن بهتر مسا له با ید نقا ط نظر خود را به ر و ی مطا لعا ت مبتنی بر استنا ددرست استوا ر نمود ، تا به کمك آن شکل اصلی و نخستین این بنا را معیین بداریم و خطو ط کار های بعـد ی‌و ملحقا ت آن را نیز بر جستـــه گر دا نیم ، همچنا ن بد ینو سیله می توا ن حیثیت تاریخی و کرو نو لو ژیکی آن را از روی منا بع‌ادبی و تحلیل های منا بع شفا هی نیز معیین دا شته و گو شه های تاریخی منطقه را نیز روشن گر دا نیم بر علاو ه سلسله تداو م آن‌را درادبیات از نخستین مراحل تا امروزمی‌شود بدینو سیله پی گیر ی نمو د و در عین حا ل گذشته ابنیه تیمور ی‌دوره تیمور ی را مشخص سا ختـــه و بسیار ی نکا تی را در بارهٔ‌تاسیس این بنا ها نیز دریافت .

تاریخ مطا لعا ت مذکور بر ر و ی آبده گازر گاه باید تنظیم شد ه و مطا بق ایجا ب جزئیا ت موضو ع تصنیف گردد . زیرا هر نو ع‌مضمون آن منو ط به بخشی از منا بع (باستان شناسی مطالعا ت آفا قی ، اد بـی، شفا هی یا کتبی) می گردد و این همه مواد با یستی صنف بنـــد ی شوند . در قد م نخست مطـالعات با ستا نشئنا سی آن باید مد نظر



گوشه یی از ترسیم های مقبول‌درخانه زر نگار گازرگاه

باشد تا وسعت اصلی و زمینه‌ایجاد آن شنا خته اید . در قدم بعــد ی نقا ط نظر و منابع ادبی در ین مور د زیر مطالعه آید و تاریخ آن در مسیر کرو نو لوژی آبنیه تیموری معیــن گردد که در قبال آن میشود ملحقات بعد ی و تر میما ت مزار گازر گاه نیز معر فی شوند بعد از تحلیل‌این نکا ت برا ی روشنی بیشترمساله

بایستی منابع کتبی و شفا هی در زمینه آن به بررسی گر فته شود و یك‌یك با منابع و مطا لعات‌باستان شناسی تحلیل وار زیابی شوند تا تاریخ آن از قـــــــد یم ترین دورا ن تا حال با همه جوانب آن مشخص گردد، زیرا مسا لــه تاریخی و کرو نو لو ژیکی گازر گاه

از اهمیت بارز ی بر خور داراست. ویژه در دور ا ن تیمور ی ها ازابهت و جلال معنو ی و دینی در طی‌قرون بهره مند بـوده ودرجهان اسلام‌از شکوهی‌خاص برخور دار بوده‌است.

مو قعیت گازرگاه :

به فاصله دو کیلو متر ی‌در بخش شمال شر قی هرا ت در دا منه کوه ((زنجیر گاه)) قریه گاز رگاه‌افتاده است . این کوه بخشی از سلسله جبا ل « دیواندر » است که ازشرق به غرب مو قعیت داشته و درنشیب جنو بی آن « هریرود » جریان دارد. این سلسله کوه توسط وادی ها ی که از شمال به جنو ب ادا مه یا فته

قطع گردیده اند که از آن کوه درین واد ی در زمستان جر یان آب‌سرازیر گردیده وباخود سر سبز ی و حاصل خیز ی را به زمین ها ی لم یز رع فرود می آورد . بدین وا سطه است که گازر گاه همیشه به گو نــــه « باغ هرا ت »جلوه گری داشته ودر آن همه و قت انوا ع در ختان‌میوه دار و چشمه سار ها به ملا حظـــه رسید ه است .

قر یه گازر گاه نیز در دا منه‌همین سلسله کوه وا قع است . لیکن‌در نشیب های آن همچنا ن قبرستانی جایگزین شده ، که تاریخ آن به‌زمانی عقب می رود که هنوز هیچگو نـه آبا دی در ین قریه پا بر جا نبو ده است ، اما اکنون خا نه های‌دراطراف ابنیه مر بو ط به مزار خوا جه‌عبدالله انصار ی (رح) گر د آمده اند ، که

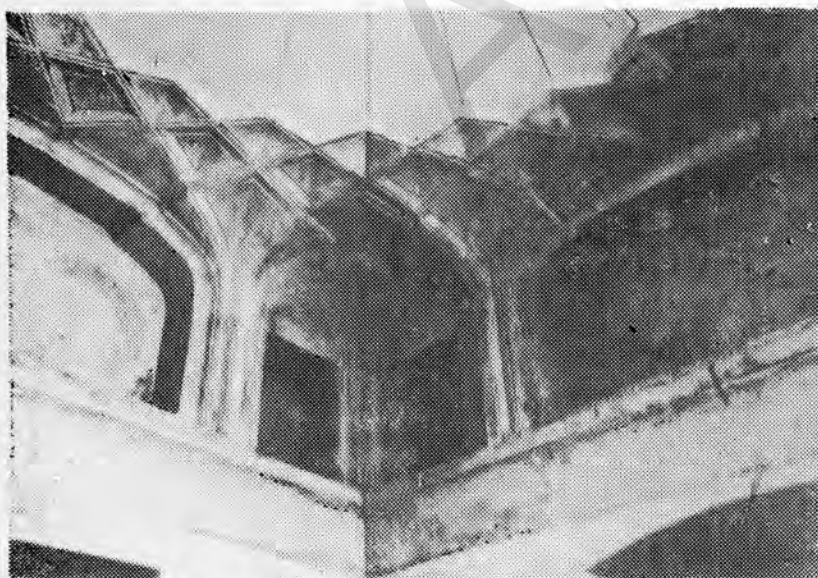
در میا ن همه نما ی ایو ا ن‌بزرگ مزار خوا جه با قد بر افرا شته با جلال و شکو ه به چشم مي خور دو در زیر پای آن صحن مزار با ایوا ن های متعدد سا خته شد ه از خشت پخته جلو ه گر ی دارد . و با ید گفت که اکثر نفو س فعلی گازر گاه در اطرا ف این محل مقد س گر د

آمد ه اند . ایوا ن بزرگ از فاصله دور نمایا ن است . این بنای عظیم که مقبر ه خوا جه‌عبدالله انصار را با کمال احترا م دربغل گر فته ، مربو ط می شود به زما ن بعد از مزار که از نگاه ار زش‌معنوی‌دارا ی‌اهمیت فوق العاده بوده و برا ی هـــمگا ن دلچسپی واقعی دارد .

پیشرو ی ایوا ن بزرگ و به‌سمت غربــی آن مد خـــــل صحـــــن دارد (۷) که اطرا ف آن راساختما ن های احا طه نمود ه است و دربخش غر بی صحن آن مد خل صحـــــن جایگزین است . در خارج محدوده صحن مزار به طر ف راست آن بنای کوچك چار ضلعی دارای گنبـــدی وجود دارد . که حاو ی اطا ق‌های

کوچك دیگری است ، که بنام((خانه زرنگار)) شهر ت دارد . و نما ی داخلی گنبد آن با انوا ع نقو شــ زرین وزیبامزین‌گردید ه که‌روزگاری بنام «خانقاه» معروف بوده و لــی اکنو ن محل تدر یس اطفال است (۸)

مقا بل خا نه زرنگار به‌فا صله اند ك ،حوض انبار سر پوشید ه‌ی مو قعیت گر فته و از روی کتیبـــه آن آشکار است که بنام ((حـو ض زمزم)) زبا نزده بوده وبه فا صله کمی آن طر ف تر مسجد زیر زمینی سر پو شید ه‌ی محل یا فته که‌دارای

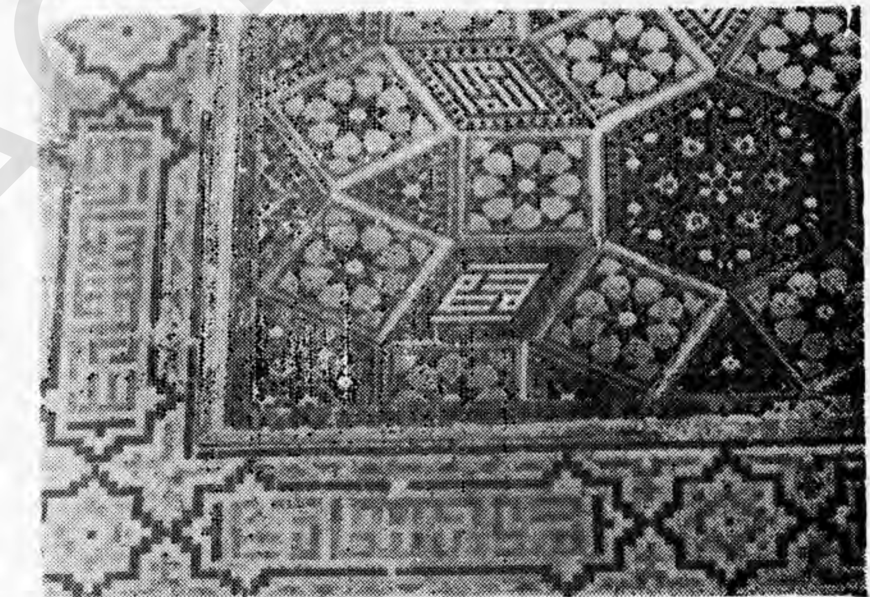


اشکال مقر نس در ابنیه تیموری گازر گاه



ساختمان زیبای نمکدان درگازرگاه

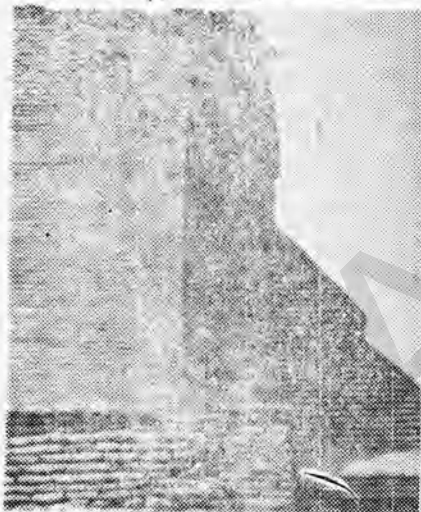
حجره های متعدد برای عبا د ت می باشند . مطا بق گفته استادفکر ی سلجو قی در محل پیشرو ی مزار یك تعداد ابنیه و جود داشته که به مرور از بین رفته و از آن ها اثر ی وجود ندارد (۹)



جزییات کاشی کاری زیبادرایوان شرقی مزار گازرگاه

در خارج محدوده صحن اصلی نمای دیگر ی از مجمو عه ابنیه‌است، که در محدوه آنها باغ وسیعی به نظر می خورد که در آن در خت های بلند کاج (ناژو) دیده می شو دوبه فا صله چند متری از صحن مزار وجود یك بنای چند ضلعی(کوشك) که بنا م ((نمکدا ن))شهر ت دارد، دیده می شود که اکنون برای بودو باش متوالی از آن استفاده‌می شود یا اینکه گا هی برای شب باش زایرین و مهما نا ن نیز مورد استفاده قرار می گیرد (۱۰)

از میا ن تما م ابنیه مو جود در گازر گاه ، بزرگترین و با شکو ه ترین همه ، از نقطه نظر از زش هنر ی وا همیت تاریخی خودمزا ر است . زیرا ارزش و اعتبار دیگر ابنیه که در اطرا ف آن ایجادگردیده نیز وا بسته به همین مزار می‌باشد وحیات‌اجتماعی‌این‌بناهامنوط به مزار می گردد و جالبیت مو ضو ع نیزدر همین است و بر عکس دا نستن تاریخ مزار هم بدو ن دا نستن گذشته ابنیه اطرا ف آن نا ممکن می نما ید و بایستی که اهمیت و وظیفه و جایگه آنها در تاریخ روشن گردد . مزار اصلی ، خانه‌زرنگارو نمکدا ن سه بنا ی مهم درمجمو عه



خشت کاری در بنا های تیموری

بنا ها ی گازر گاه اند ، ولی‌درقبال آن تعداد ی بنا های قد یمی نیزدر نشیب های کو ه زنجیر گاه دید ه میشود باید علاوه نمود که ار زش و قدامت مزار گازر گاه از تاریخ ۱۴۲۵ میلادی شرو ع یا ختم نمی گردد ، بلکه تاریخ‌آن تا صدور اسلام در خراسا ن عقب می رودواین قدا مت شا مل سا حه قر ینه

گازر گاه و دیگر نمود ها ی‌معمار ی آن می‌شود. بدین ملحوظ‌تاکیدمی‌گردد تاباید مطالعات گسترده تـــری‌در زمینه شناخت بنا های ساحه مذکور صور ت گیرد و جزئیا ت ساختما نی و نو عیت آنها به گونه دقیق‌مطالعه و بر رسی گردد (۱۱)

گازر گاه همیشه و به ویژه در قرن۱۱ محلی مهم از نگاه‌زیا ر ت و عباد ت درخراسا ن بوده‌است وازین نقطه نظر هیچگاه با مشهدمقا یسه شد ه نمی تواند . زیرا این محـــل مقد س یکنو ع حیثیت مزار مردمی را دا شته ،که می شود با مزا رات ((تربت شیخ جام)) آنرا همسا ن دانست . زیرا این مزارا ت اخیراگر چه کو چك بود ه اندولی از نگــا ه مر کز یت ((در ادیش) دا ر ا ی اهمیت زیاد اندوقریه های آن حدود ذاتا با مزارا ت او لیاء الله وابستگی زیاد داشته اند . و لی این مسا له در مورد قر یه گازر گاه صـــد ق نمی کند ، زیر ا از ین جا یگه‌نمودی از آن تیپ آشکار نشده است برای اینکه در جوار یك شهر دارا ی‌حیثیت مر کز امپرا توری بزرگ تیمـــوری مو قعیت داشته و به گونه یك محل ییلاقی دارای‌باغی وسیع در خدمت همگا ن بوده است .از دیگر نگاه‌گازر گاه شبا هتی با ((شاه زنده))سمر قند به هم می رسا ند . دو مزار ی که دارا ی مر کز یت وشکو ه اسلامی بود ه اند . ولی امروز گاز رگاه محلی جداگانه را برا ی خود مختص ساخته و نفوس آن روبه کاهش رفته‌است.

یاد داشت های مترجم :

۱ ــ در سال ۱۳۸۰ م تیمور به حیث امیر ماوراءالنهر وخرا سا ن اعلام شد و سمر قند را پایتخت خود بر گز یده و چند سا لی بعد بـــه لشکر کشی ها در کشور هـــا ی همسا یه دست یاز ید که در نتیجه ماورالنهر خوارزم و لا یت نزد یك بحیره کسپین (خزر) ،سر زمین‌های خراسا ن ، افغا نستا ن ایـــرا ن، قسمتی از هندو ستا ن ، عراق‌وقفقاز جنو بی را به امپراتور ی خودشامل نمودو در سال ۱٤۰٤ م وفات کرد.

۲ ــ در دوره تیمور یا ن‌در شهر های آسیای میانه وخرا ســـا ن سا ختما ن ابنیه و عمارا ت ا و ج گرفت .

بازار ها ، مدرسه ها ، حمام ها و مقبره ها ساخته شد ند . به‌ویژه درزمان شاهرخ میرزاو سلطـا ن حسین بایقرا هرا ت مرکز هنرهای گوناگو ن واز آن جمله معمـــار ی بود چنا نچه وزیر دا نشمند دوره تیمور ی امیر علی شیر نو ایی به ساختمان ابنیه زیاد عام المنفعـــه دست یاز ید .

۳ ــ نخستین بنا یی که در مزار خوا جه انصار (رح) پی افگنـد ه شده ، عمارت مدرسه ای است که امیر عزیز الد ین عمر مر غنی در عصرسلطان غیاث الدین محمد بـــن سام غور ی (۵۵۸ ــ ۵۹۹) بـه اعمار آن همت گماشته است .

٤ استاد محترم فکری سلجوقی با همت توانا ی خود در سال ۱۳٤۱ به سلسله ((قسمتی از تاریخ هرات باستان ، رساله در مورد گازر گا ه نو شته است ، که خوانند گان این مقا له می توانند بامطا لعه‌آن‌معلومات و داشته های بیشتر ی را در زمینه تاریخ وو جوه کار گازر گاه بدست آورند .

۵ ــ البته شخص عار ف نا مـی خواجه عبدالله انصاری (رح)ازاعتبار ونفوذ معنو ی در زما ن خو یش‌زیاد برخور دار بوده ،و شا ها ن‌بسیاراز سلاله های گو نا گو ن خوا سته اند تا با بهره گیر ی از اعتبار معنو ی خوا جه به وی عرض اخلاص نمایند، و همین بوده که در گازر گاه‌درجوار مقبر ه خوا جه انصار به اعمارابنیه گو ناگو ن‌باشکوه وجلال زیاد همت گماشته اند .

٦ــ مر حوم استاد فکـــر ی سلجو قی در رساله گازر گاه‌اعمار تخت مزار خوا جه را در عصرشاهرخ وانمود می سازد و می گوید :((این تخت به طور قطع و یقین از آثار شاهر خی است))

۷ــ منظور ازین صحن ، همـا ن صحن دو م یا حیا ط مقبره پیرهرات است که کما ل‌ا لدین عبدالرزاق‌در مطلع السعد ین تعر یف نمود ه و تما م ابنیه اطرا ف آن را از دورا ن شاهر خی وانمود می سازد .

۸ــ خا نه زرنگار که در زمـا ن شا هر خ سا خته شده اکنو ن از آن هیچ استفا ده به عمل‌نمی آید . ولی از بنا ها ی بر جسته گازرگاه می باشد که در صحن اول اعمـــار گردیده است .

۹ ــ منظور ازین گفته شا یـد نمکدا نی بود ه که بنا م ((نمکد ا ن سفلی)) در باغ گازر گاه و جود داشته و در حدو د شصت سال قبل فرو غلتیده است .

۱۰ ــ مقصد هما ن نمکدا نی است که بنا م ((نمکدا ن علیا)) یـــاد می‌گردد و فعلا پابر جا است. این بنا تعمیر ی است که از درون‌هشت ضلعی و از بیرو ن دوازده ضلعی به نظر می رسد و آن را امیر علی شیر نوا یی وزیر دا نشمند عصرتیموری در باغ گازر گاه که بنا م ((باغ‌نو)) مسمی بوده ، اعمار نمو ده است .

برگرفته شده ازمجله پیام چاپ یونسکو

نوشته جین فرانکو

راه های گوناگونی از هنر دیگر

در جهان جدید ما به‌مشکل می‌توان از اختلافها ی بین هنر یك کشور یایك قاره با هنر کشور یاقاره یی دیگر سخن گفت . درواقع دیگـــر مرزی دراین زمینه و جود ندارد . علاوه بر آن ، بسادگی می توا ن تابلو یی از فرنان لژه نقا شـــی فرانسو ی را در کاراکاس یـــا تابلو یی از ماتا نقاش شیلی رادر پاریس یاأثر ی از بوتر و نقا ش کلمبیا یی را در مسکو یا نیویورك ازنظر گذراند .

معذلك ،این‌جهانی شد ن هنری مانع‌از آن نیست که هنر امریکای لاتین منحصر به فرد باشد ، به‌این خاطر که تلفیقی از سبکهای متفاوت است : سبکهای بومی، سبکها ی اروپا ی غربی وسبکهای ناشی ا ز امریکای شمالی .

سبکهای بومی که مشتق است‌از مجسمه ساز ی، سفال ساز ی‌ونقاـ شی ماقبل کلمبیا یی ، برای بسیاری از نقاشا ن و مجسمه سازا ن‌معاصر منبع الهام پر توانی بود ه اند. از سوی دیگر ، هنر امریکا ی لاتیـن بستگی زیاد با هنر امریکای شمالی وهنر غربی دارد وشیوه های بیان آن تحت تاثیر مکاتبی از قبیـــل امپر سیو نیسم ، کو بیســـم ، اکسپر سیونیسم ، سو ر رالیسم، هـنر تجریدی، آرت آب ، و آرت پوپ را قرار گرفته است .

نهضت نقا شی دیوار ی‌مکز یك، علیرغم ریشه کاملا بومی خود، تحت تاثیر نقا شی های دیوار ی‌ایتالیا در دوره رنسانس ، کوبیسم،اکسپرـ سیونیسم و حتی سور رالیســـم واقع شده است .و لی آنچه هنر امریکا ی لاتین را مشخص می‌کند، شاید مربوط به عوامل جا معـــه شناسی وبویژه مناسبا ت هنرمند باجا معه خودباشد . در بسیار ی‌از کشورها، حمایت دولت ، اهمیتی بیش از حمایت خصو صی داشته است .این حالت ، به یقین درمورد کوبا مصدا ق دارد که در آ ن‌حمایت خصوصی عملا از میان رفته است. ولی حتی در کشور هایی مثـــل برازیل یا ونزویلا که سفار شهای خصو صی در آنها هنوز قابـــل اهمیت است ، یا در کشور ها ی کو چکی مثل گواتیمالا ، دولـــت برای تزیین بناهای عمو می‌ساختمان بخش های پو هنتو نی و نیز شهر های آینده مثل برازیلیا ، کمـــك مالی می کند .

مورد مکزیك بویژ ه جالب توجه است . در واقع مکزیك نخستیـــن کشور امریکا ی لاتینی است که از سا ل ۱۹۱۷در مرحله پس ازانقلاب، ایجاد یك « هنر ملی» راتشویـــق کرد .

این امر جزء برنا مه یی‌محسوب می شدکه هدفش آگا ه کرد ن‌مردم مکزیك به هویت خویش بود . از سوی دیگر ترویج خصو صی‌پدیده تازه یی در هنر امریکا ی لا تیـــن است . هنر قر ن نوزدهم نیـــز همانندادبیا ت ، بویژ ه ارو پا یی یا ملهم از اروپا بوده است.ثرو ت مندان امریکا ی لاتین تابلو هایشان را در پاریس می خریدند برا ی، ساختن بناهای عمو می ، مجسمه های زینتی پارکها و گرد شگا ه‌های به هنر مندان اروپایی مراجعه می شد ، نخستین فر هنگستا نهایی‌که که پس از استقلال بنیا ن نها ن ده شد ، توسط نقاشا ن فرانسو ی‌یا ایتالیا یی اداره می شدند. معجز ه‌یی که بو قوع پیوست آن بود که‌نقاـ

شان نابغه یی مثل « خوزه‌ماریا »و «لاسکو مکز یکی» (۱۹۱۲ـ۱۸۴۵) توانستند آثار هنری اصیلی بوجود آورند .

این تقلید از نمو نه های‌خارجی که‌و جه اشترا ك تمام هنر هـــای امریکا ی لاتین بشمار می رود ، نتیجه و ضع‌نیمه استعمار ی تما م قاره بوده است . ذوق حامیا ن بالقو ه هنر در پاریس برو رشـــ یافته بود تا پیش از سالهـــــا ی ۱۹۲۵، اینا ن تو جهی به استعداد های محلی نداشتند و معذلك چه‌غنای خارق العاده یی در سر زمینشا ن نهفته بود ، از گنجینه های‌باستانی مراکز اجرا ی مراسم در عهـــــد ماقبل کلمبیا یی در منطقه اند یـا امریکا ی مرکزی گر فته تامجسمه ها و نقاشـــــــی هابارو ك دوره استعماری !

درنوا حی روستا یی گو ناگون و هیجـــا ن ا نگـیز نـــمو نه های هنر مرد م یافت می شد،این هنر، دور گه بود چرا که مجموعه‌یی را ازنقوش اسپا نیا یی و بو مـــی تشکیل می داد . حتی امروزه هم بازار های روستایی نوا حـــی ، مکزیك وامریکا ی مرکز ی نمونـه های خوبی برای نقا شی سـا ده (نائیف) ، سفا ل سازی ، کنـــده کاری رو ی چوب ، نسا جی‌و ظرف سازی است .

معذلك پس از انقلاب مکز یـك اهالی امریکای لاتین جدا معیارها، وقواعد هنر غر بی رادر معر ضـــ سوال قرار دادند و شناسا یــــی ارزش سنتنها ی ویژه خویشـــ ، ارزش گذشته و نیز ارزش هنـــر عا مه راآغاز کردند .

استحکا م سنت مرد م ، درهیچ جا بارز تر ازگرا ور هـــا ی«خوزه گوادالو یه پو سا دای » مکز یکی (۱۹۱۳ـ۱۸۵۲) گرا و رد ها ی فکاهی او مستقیما الهام بـــخش نهضت نقا شی های دیوار ی ا ز گراور های خوزه گوا دا لـویـه پو سادا ی مکزیك بود و می‌توا ن گفت مکتب جدید ی از گراو ر شد. پو سادا از بطن یك سنت مرد می برخاست‌یعنی از طنز شوم اسکلـت هایی که در چنین روز مرد گان ، به عنوان یادبود نیمه فکا هی د ر مکزیك به فروش می رسند .

پوسا دا به‌اسکلت های خودهمان لباس هاو کلاه های فاخر راپوشاند که بورژواها ی مکزیك قبل ازانقلاب دربر داشتند و بدین ترتیب به‌یك مضمون عامیانه ، نیرو ی یك طنز اجتماعی بخشید .و لی انقلاب‌مکزیك (۱۹۱۷ـ ۱۹۱۰) براستی تو جه به هنر رابر انگیخت و در عین حا ل جهت تازه یی در زمینه نقا شـــی ومجسمه ساز ی بوجود آورد .

هنر مندانی چون « دکتر اتل » و«سیکو ئرو س» ، نه‌تنها مفهو م انقلابی را وارد نقاشی دیوار ی‌ساـ ختند بلکه خودنیز برای انقـلا بـ جنگیدند . هنگا می که جنگ پایان یافت ، « خوزه واسکو نسلوس »، وزیر آموزش یکی از دولت های‌بعد ازانقلاب برای بنای دانشسـرا ی مقد ماتی ملی وسایر بنا های‌عمومی، سفار ش نقا شی دیواری داد .

نهضت «نقاشی دیواری » کـــه روحیه یی تربیتی داشت، بزود ی سه هنر مند بزرگ‌آن‌زمان «خوزه کلمنته» ، «اورزو کـــو »(۱۹۴۹ـ ۱۸۸۳،« دیگو ریورا » (۱۹۵۷ ـ ۱۸۸۷)و « داوید الفا ر و سیکوـ ئروس » (۱۸۹۸) رابه خود جلب کرد.

این نکته تعجب آور و شاید طنز آمیز بوده که (با درنظر گر فتـــن روحیه ضد امریکایی آن زمان) ، تما می این نقا شا ن درایالات‌متحده نیز بقدر کشور خود محبو بیـــت یافتند و سفار شهایی از آنجا در یافت داشتند .

مثلا او روز گو دیوار های کالج پومو نادر «مدرسه جدید تحقیقات اجتماعی »و کالج دار تموث راتزیین کرد . ریورا تزیین دیوار های‌بورس سانفرا نسیسکو و مرکز را کفلر درنیو یور ك وموسسه دیترو یت را عهده دارشد ،واما سیکوئروس نقا شی دیواری میدان مرکز هنری لوس انجلس راانجام داد .

این سه نقاش ، هر چند که‌باهم نام برده می شوند وسه نماینـد ه عمده جنبش نقاشی دیواری بشمار می آیند، طبعی کاملا متفاوت‌دارند. آثار اوروز گو سر شار از قدر ت انفجا ر و قـهر است، باآنکه هرگز شیوه خودرا فدای پیام نسا ختـه است ، معذلك بسیاری از نقا شی های او استعماری اند ، وبرخی‌دیگر مملو از طنز واخلاقیا ت ، که مثـلا ثرو تمندان فاسد را مورد حمله‌قرار می‌دهند .

نقاشی های دیواری که‌اوروزگو درسال های سی در گوادالا جا را ساخت ،احتمالا مظهر اوج کار او هستند : نقا شی های کاخ‌حکو متی سبکی به شد ت طنز آمیز دارند و نقاشی های بیمارستا ن خود رابا مضمون «چهار عنصر» بو جودآورد. سه شخصیت خوابیده نماینـد ه‌زمین آب‌و هوا هستند و آتش رادر میان گرفته اند . آتش سقف گنبد ی سا ختمان را می پوشاند و به‌شکل شعله هایی است که شخصیت‌چهارم در میان آن قرار گرفته است. این نقاشی دیواری نمونه کا ملی است ازشیو ه محکم ، در اماتیك‌وپر شور کار او روز گو .

در مقابل، آثار «ریو را» غنایی هستند بویژه آثاری که او طی سالها ی بیست، هنگا م تزیین دیوار های مدرسه کشاورز ی چاپینگو، با مضمون رشد اجتما عی انسا ن در طول تاریخ، بوجودآورد. ولی یکی از مهمترین نقا شی های دیواری او همان است که برای کاخ ملی مکزیکو انجا م داد. دراین نقا شی اوفتح این قار ه وستمی‌را که‌بربو میا ن رفت، نشان داده‌است اونقا شی است که کارگا هوطرحش می تواند مهربان و دوست داشتنی هم باشدو برای نشان دادن فاتحان اسپانیا یی یا ثرو تمندا ن‌بیکاره (مثل نقاشی مشهور ش در هتل پرداو در مکزیکو که سا لها مخفی مانده بود) اغلب به کاریکا تور متوسل می شد.

سو مین نفر از این شخصیت های بزرگ سه گانه «داوید الفارو سیکو ئروس» اغلب می گفت‌که نقا شی در کارگا ه وبررو ی سه پایه بنظر اواهمیت زیادی ندارد و فقط بایدبرای طرح ریز ی کارهای قابل ملاحظه از آن ا ستفاده کرد،

باوجود این، هم اوتعداد ی‌زیاد تابلو روی سه پایه نقا شی کرد که برخی از آنها از کیفیتی عالی برخور دار اند. مشخصه آثار اواحساس عظمت است او اشکا ل کاملا رنگ شده را دوست داردوازاثران ناشی از انفجار ،متلاشی شد ن‌و کشش لذت می برد. به علت جستجو یی که برای بدست آورد ن مصالح جدید می کند، بی شک‌می توان اورا آزموده ترین نقا شان دیوار ی دانست.

وی معتقد بود نقاشی نو عی از تولید است و بنابر این فنو ن صنعتی از قبیل نقاشی بارنگ پاش را مورد استفاده قرارداد.

نهضت نقا شی دیوار ی مکز یك نخستین جنبش هنر ی امریکا ی لاتین است که نفو ذ خودرا به آ ن سوی مرز هابسط داد و باین سبب کشور های دیگر ی ازنوبه نقاشی دیواری روی آوردند و دولت هابه نقاشا ن «دیواری» کمك کردند. اقدام دولت ایالت متحد ه مبین چنین گرایشی بوده‌است.

تمایل (باز گشت به سرچشمه، که ناسیو نالیسم بعد از انقلاب آن رادا من زد، جهشی تازه یی به نقاشی فیگو راتیف داد که درآ ن کارگرا ن ودهقانا ن به صور ت‌کمال مطلوب مجسم می شدند، معذلك همین گرایش رادر کشور هایی‌که باوضع انقلابی روبرو نشده‌ند نیز می بینیم. «دراکوا دور اسوالد» و گوایا سیا مین» سنت نقا شی دیواری مکزیك رادنبا ل‌کرد. با آنکه اعظم آثار اورا نقاشی رو ی سه پایه تشکیل میداد در برازیل کاندید و پور تینا ر ی که‌به‌شیوه سیکو ئروس چهر ه نیرو مند کارگرا ن به هنگام کار را نقاشی می کرد، درواقع تحت تاثیر هنر معاصر ارو پا به ویژه دور ه«مونومنتال» پیکاسو قرار داشته است.

انقلاب کو با همانند انقلاب‌مکزیك نقاشی را تشویق کردکه سه پایه راکنار بگذارد و راهی قابل‌دسترس برای عامه مر د م در پیش گیرد. پیش از انقلاب ۱۹۵۹ هنر کو باهر چند بشد ت تحت تاثیر هنراروپایی (بویژه هنر فرانسه) بود، معهذا در ردیف جالب ترین هنرها ی امریکای لاتین در آمده بود.

پیشگاما ن این هنر «ویکتو رمانوئل» و «امالیا پلائز» که تاحد زیاد ی تحت تاثیر ماتیس و پورتو کاره رو، رنگ آمیز بز رگ با گرایش های فو تو ریستی وکنستر وکتیو یستی وو یلفر د و لام، که در تابلو های خود مظاهر فر هنگ افریقا یی ـکو بایی رانشان می‌داد. قرار داشتند، تقریبا همه این نقاشا ن با آنکه پس از انقلاب شیوه خودرا عوض نکردند، برا ی گروه های بیشتر ی ازمرد م شروع به‌نقا شی کردند. آنان تابلو ها ی عظیمی رابرای بنا های عمو می ساختند و به طرا حی جعبه های بیسکو یت یا اعلا ن های مختلف پرداختند ودرست از راه اعلان وکتاب هنر مندان کوبایی معاصر به عا مه‌مردم دست یافتند.

نقاشا ن و مجسمه سازا ن‌کشور های دیگر امریکا ی لاتین که درآنها به تکنیك ارزش بیشتر ی می‌دادند واهمیت بسیار کمتر ی برا ی دسترسی به عا مه مردم قایل بودند، راه کاملا متفاوتی را درپیش گرفتند.

در میان این کشور ها، برازیل پیشگام بود، هنر دوستا ن آ ن‌سر زمین در ۱۹۲۲، یك هفته هنرجدید در سائو پائو لو ترتیب دادند،این ابتکار باعث تشویق بسیار ی از نقاشا ن شد که گرایش های فوویستی و فو تو ریستی داشتند اما بزود ی گرایش های کاملا اصیلی پیداشد.

مثلا همراه با «تار سیلاد امارال» (متولد سا ل ۱۸۹٤) جنبش‌دلپذیر وظریف آدمخوار ی شرو ع شدکه درواقع پاسخ برازیل به اسطوره های اروپایی دربار ه سر زمین های گر مسیر امریکابود. هفته هنرجدید در همین شهر بی نیا ل نقا شی ترتیب یافت.

دیگر از فر آورده های مدرنیسم امریکا ی لاتین، کنستر و کتیویسم است که مهمترین نماینده آ ن‌تورزگارسیا هنر مند اورو گو ئه یی

است به نظر او جو هر هنر عبارت است از ساختن بر طبق قانو ن محدو دیت ها.

جنبش ادبی معروف به «ریالیسم سحر آمیز» ، سور ریالیسم وچند جنبش دیگر ارو پایی ، مـــرد م امریکای لاتین را در ایجاد تصویری نو از قار ه خود کمك کردند.این مطلب حتی در باره مکزیك هـــم صادق است که درآن همراه بـــا نهضت نقا شی دیوار ی ،نقا شانی چون روفینو تا مایو (متولد۱۸۹۹)

که هنرش کاملا شخصی و متاثر از پیکاسو است ، ظهور کردند هرچند او سالها در نیویارك اقامت‌گزیده‌و پیش از آنکه در مکز یك‌معروفیت یابد در امریکا به شهر ت رسید، روحیا ت و رنگهای او کاملا مکزیکی اند . بی آنکه به این مناسبـــت واقعیت گراباشد .

اثر او موسو م به (ادای احترام به نژاد) تابلو ی عظیمی است که‌در موزه هنر های زیبا ی مکزیکو قرار دارد ودر آن رویا های بصر ی با ارتعاشا ت رنگارنگ خاص مکزیك درهم آمیخته اند .

طر حهای هند سی کار لوس مریدا هنر مند گوا تما لایی که از هنر ماقبل کلمبیا یی الهام گر فته اند ، کاملا به آن فرق دارند ومعذلك از سنت نقاشی دیواری مکز یـك

نیز به‌همان نسبت دورند .

هنرمندان جوانی مانند « راخوو- لویی کوواس» که‌به شیوه اکسپر- سیونیسم وابستر ه کار می کنندبه مناسبت خطوط تیره یی که در آثار خودپدید می سازد «گویا» رابخاطر می آورند .اینا ن بیشتر به نقاشی برروی سه‌پایه وایجاد طر حهـا و تصاویر ر غبت نشان می دهند تابه نقاشی برروی دیوار .

باوجود این در برزیل‌وونزویلا مدرنیسم با سیا ستی آگاهانـه‌و پیگیر تعقیب شد و برازیلیـــا و دانشگاه کاراکاس شاهکا ر های‌آن محسو ب می شوند . برازیلیا که توسط « اسکار نیمه یر» طر ح‌ریزی شده‌است ، چار چو بی کامـــلا

مناسب برای آثار مجسمه ساز ی چون« الفرد و کوشیا تی » بود ، به‌علاوه مجسمه ساز ی دربرزیل از امکانا ت زیادی برای موفقیت بر خوردار است و به‌برکت و جود هنر مندانی چو ن (سر جیوکامارگو) شگفتگی خارق العاده یی یافتـــه است . در کاراکاس ، بنای‌پوهنتون برای هنر مندان ملی وبین المللی حاوی حمایتی از همان نوع براز - یلیاست . در اینجا گرایش بسوی هنر تجدید ی ، که نماینده عمده‌آن «سوتو» است ،و هنر«اپ» کــه نماینده‌اش « کارلوس کروز دی‌یز» است، می باشد .

در ارژانتین که پس از نمایش آثار امیلیو په تورو تی در ۱۹۲٤، نقاشی تجرید شکو فان شده‌است، مکاتب بسیار ی از جمله Madi-(otra-Figuracion) بوجود آمده است. مکتب اخیر به رهبری (کوسیسه) (متولد ۱۹۲٤)، موجد ساختمان های فضایـــی از Perspex چوب و فلز ،

بنیان نهاده شد. در دوره جدیدتر، شاهد پیدایش خولیو لو پار کیکی از بر جستگا ن هنر اپ بودیم .

در خارج ازاین کشور هـــا ی بزرگ که هنر مندانشا نازتو جه مشتریا ن خصوصی بر خور دارانـد تعدادی زیادی نقاش درسطح بین- المللی در چیلی ، پیرو، کلمبـــیا ظاهر شدند ، که آنان نیز بـــه بازار بین‌المللی راه یافته اند، در شیلی روبر توماتا با ایجاد سبکی‌از غیرواقعیت و شفا فیت که‌اشکال عمیق در آن شگوفا ن می شوند، به جنگ هنر رسمی رفت در پیـرو این گرایش بین‌المللی از جملـــه توسط (سیسلو) ودر کلمبیاتوسط (الخاند رو اوبر گون) معرفی می شود .

اما کلمبیا در عین حال یکـی از اصلی ترین هنر مندان امریکای‌لاتین (فرناند و بو ترو)رانیز بوجود آورده است که اثر اوبنا م غولها تفسیری عجیب و طنز آمیز از جا معه‌بشمار می‌رود . بو ترو ادای احترا م بـــه ماتگنا رانیز به همین سبك‌ساخت‌و درآن برای نخستین بار شخصیت

هایی کشید که سرشا ن ابعـــاد خارق العاده یی داشت، اثر دیگر اوبه نا م خانواد ه ریاست‌جمهوری که درآن یك اسقف ، یك سرباز ، یك بچه وچند زن دیده می شو ند

چون‌عکسی مسخ شده بنظر می آید که درآن بزرگی سر ها بیان کننده مردگی حالات است .

شاید همین مثالها کافی باشدکه نشان دهد تاچه حد به‌مشکل‌می‌توان موضو ع را عمو میت داد.هنـــر امریکای لاتین بامکتب نقا شـــــی دیواری به دوره بلوغ خودرسیـد

ولی طی سالها ی اخیر باترکاندن پوسته ناسیو نا لیستی اش توجه بین‌المللی را به خودجلب کرد .این واقعیت که گالریها ی هنری امریکای

شمالی واروپا ، این همه تابلو های امریکا ی لاتینی راپذیر فته اندنشان

می‌دهد که ولایت گرایی هنری د ر امریکای لاتین ، کاملا پشت‌ســر گذاشته شده است .

محمد نعیم فرحان

موازین درام نویسی یا فنّ دراماتورگی

اثر در اما تیك چیست ؟

پیش از آنکه را جع به فن دراماتور گی و یا اصو ل وموازین درا م نو یسی بپرداز م ، بهتر میدا نم از تفسیر خود کلمهٔ (درا م) شروع نما یم .

کلمه د رما Drama د رزبان **یو نا ن باستا ن به معنی** (اعما ل جاری) آمده است . بز بـان لاتین در مقا بل این لغت کلمه ، اکتیو Actio را استعما ل مـــی کردند که در بعضی از زبـان ها ریشه آن در کلما ت ، اکتیو Activ اکسیو ن Action وا کت Acte مو جود است .

درا م یکی از انوا ع اد بـــی است مثل نو ع حما سی ، روما ن و غیر ه ،اما کمید ی و تراژید ی یکی از انوا ع اد بیا ت دراماتیك است . در رما ن و قصه کو تا هشکل نگار شی بگو نه ای است که کلیه حواد ث و ما جرا ها از زبا ن نو ـ یسند ه یا یك شخصیت دیگر روایت میشود . یا در آثا ر حما سی جریان داستا ن و حد یث قهرما نیها طو ر ی بنا می گر دد که وسیله معر فی شخصیت‌های‌داستان با شد ضمنا نو یسند ه بد لخوا ه خـــود داستا ن را شر ح و بسط مید هد ، اگر لازم داشت یك فصل کتا ب را به تو صیف تار مو ی معشو ق اختصا ص میدهد . لیکن اعما ل شخصیت ها ی آثار حما سی ، بر مبنا ی عقل و اراد ه تحقق مـــی پذیرد .

قهرما ن اثر حما سی هر چه با هوش تر و در اقداما ت خود مو ـ فق تر با شد به هما ن نسبـــت خوا نند ه را بیشتر مجذوب میکند. نکا ت مذکور در آثار در اما تیـك بکلی به نحو دیگر ی اعما ل مـــی گردد ((ما جرا ها و حواد ث ضمن گفتگو میا ن دو یا چند ین تن از شخصیت ها مباد له میشود . به عبار ت دیگر هما ن طور که‌د ر زند گی عاد ی دو یا چند تن با هم گفتگو می کنند و مسا یلی را بـه یکد یگر منتقل میساز ند ، در درام یا اثر نما یشی نیز به همین ترتیب عمل میشود . شخصیت ها بایکدیگر گفتگو میکننند . بنا بر این هنگا م خوا ند ن یك درا م یا اثر نما یشی برا ی فهم و در ك بهتر منا سبا ت، حواد ث و ما جرا ها باید گفتگو ها یاد یالوگ ها را دنبا ل کرد ه و

هر لحظه تو جه نمود که کدا م شخصیت ، د رچه مو قعیتی و به کدا م دلیل این یا آن جمله رابیا ن میدارد . پیگیر ی گفتگو ها یادیالوگ ها در مر حله او ل به شناخت دقیق شخصیت ها که محو ر هر درام یا اثر نما یشی است کمـــك می کند و در مرا حل بعد خواننده یا بینند ه را در جر یا ن دقیـــق حواد ث و داستا ن درا م مـــی گذارد .

در آثار نما یشی یا درا م نو ـ یسند ه یا به عبار ت دیگر دراما ـ تیست به تو ضیح مختصر و کوتاهی قنا عت میکند و تو ضیحا ت لاز م را د رلابلا ی متن یا دیا لو گ ها بر جسته سا خته و می گنجا ند . علاوه بر این تغییرا تی که درمکان و قو ع حواد ث ایجاد میشود نیز در همین تو ضیح صحنه هـــا مشخص میگرد ند .

در درا م یا اثر نما یشی نو ـ یسند ه یا در اما تیست با تو ـ ضیحا ت بسیا ر کو تا هی برخی از حا لا ت رو حی شخصیت ها را تو صیف میکند)) (۱)

درا م نو یس هیچگا ه بـــه تحلیل سر گذشت یکی ازافـــراد اجتما ع نمی‌پردازد بلکه درجستجوی خلق یك قهرما ن وا قعی است کـــه خصو صیا ت اخلا قی او منعکس کنند ه تما یلا ت ، نقطه نظر هـــا و علا یق گرو هی از افراد جا معـــه بوده وبه طور کلی برجسته‌و جالب باشد . مثلا اگرسر گذ شت مرد دو زنه محتوای داستان دراماتیك را تشکیل میدهد ، درا م نو یـــس

هر گز مرد دو زنه مشخص را مد ل قرار نمی‌دهد بلکه می کو شد تمام خصو صیا ت و نقطه نظر ها ی مردا ن دو زنه را بررسی کرده ، نکا ت تیپیك و جا لب را جمـــع نمود ه در و جود پر سو نا ژ یـــا شخصی بر یزد که مظهر بارزتمام مردا ن دو زنه باشد .

بنا بر این قهرما ن دراما تیك مظهر خصو صیا ت اخلا قی گروهی است که ازیك یك افراد آ ن گروه متما یز است و در عین حا ل‌منعکس کنند ه تما یلا ت و نقا ط نظر آنا ن می باشد .

هنگا میکه می گو ییم آثا ر دراما- تیك مقصود تما م ادبیا ت‌نمایشی اعم از کمید ی ، ترا ژید ی ،جنایی و غیر ه است . قهرمانا ن دراما- تیك شخصیت ها ی اصلی نما یش هستند که در محور داستا ن قرار دار ند بنا بر این ، در این مقا لـه کلمه (قهرما ن) دارا ی مفهو م اخا صی است که با قهرمانا ن ورزش و غیر ه فر ق دارد .

قهرما ن دراما تیـــك هر قد ر بیشتر تما یلات نها نی بشر راکه ضد قرار داد ها ی اجتما عی‌است منعکس کند و شجا عا نه از آن دفا ع نما ید بیشتر صحبت‌خواننده یا تما شا گر را جلب میکند .

قهرما ن دراما تیك در نبردعلیه قرار داد ها ی اجتما عی منا فع شخصی خود رانه به علت حما قت بلکه به سبب حرار ت شد ید جهت رسید ن به هد ف زیر پا میگذارد. قهرما ن در میا ن شخصیت ها ی نما یش که هر یك به نحو ی درنزاع دراما تیك داستا ن شر کت‌دارند ، جا نبدا ر حق و عدا لت است .

. ((بغر ض ایضا ح کا مـــل کیفیت و چگو نگی هنر دراماتورگ، ما کسیم گور کی با تفکر دقیـــق در پیرا مو ن مو ضو ع بعد از تا- ملا ت عمیق در اد ب و زند گی و تجار ب زیاد هنر ی و انتقاد ی که چو ن دیبا چه ای بر اثرمعرو ف خود مو سو م به (شیطا ن)نگاشته بود ، سطو ر جا لب تو جه و بر- ازنده ی نو شت ، که بیمورد نخوا هد بود اگر تما م کسا نیکه به امر درا مه نو یسی اشتغا ل دارند ، محتو یا ت این سطور را از بـــر نما یند و برا ی ادرا ك مفا هیم‌معرو ضه آن بار ها بیند یشند و بانو- یسند ه شهیر رو سی هم عقید ه شد ه تصد یق کنند که : در میا ن کلیه اشکا ل اد بی شکل د راماتیکی از مشکل تر ین اشکا ل ادبیست. نو یسند ه گا ن تاز ه کار بـــه غلط م ی‌پندار ند که نو شتن درا م کار آسا ن و در خو ر حا ل آنها- ست . در اشتبا ه مطلقند اگر گما ن می کنند که درام از آغا ز تا انجام صر ف با نو شتن دیا لو گ تحریر میگردد و به عبا ر ه وا ضح تر درام چیز ی جز محاوره نخوا هد بود که نو شتن آن بدو ن تو صیف محیط ، طبیعت و منا ظر بدو ن آنکه نو- یسند ه با تشر یحا ت مغلق مجبور به ایضا ح جها ن دور نی قهرما نان گردد به همگان میسر خـــو ا هد بود . به خا طر بسپار ند که درا م مقتضی جنبش و حر کت ، جریانا ت عوا طف قو ی ، انعطا سا ت شد ید رو ح ، شیو ه رو شن و رو شـــی روا ن است در صور ت فقدا ن این عنا صر متذ کر ه با لا درام ، درام نخوا هد بود .)) (۲)

به گفته مار سل اشر – دراما- تیست معرو ف فرا نسه ، درا م‌اثر اد بی است که رو ح دارد ، حرکت می کند وباید حر کت کند ،باید مرا م متحر ك باشد . این دلیـــل دلیلی زندگا نی است و قتیکه‌مردم حر کت نمی کند معلو م است که خوا ب میکند و آنها ییکه حرکت میکنند به طور عمو م جلو میروند ، راهشا ن رادر بین اجتما عا ت بشر ی باز می نما یند و در دل ها نفو د می کنند .

مصا لح کار دراما تیست یـــا درامه نو یس مو ضو ع ،مشخص بازی ی و کشمکش یا نزا ع دا خلی است درا م نو یس بدو ن تو جـه به این عوا مل و داشتن احاطه و بصیر ت کا مل به تما م خصوصیات اخلا قی و اجتما عی و روا نی شخص باز ی نمی تواند درا م شایسته یی بو جود بیاورد . هر درا م‌خو ب باید دارا ی یك مو ضو ع‌رو شـن و مشخص باشد . هیچ فکر وعقیده یا پیش آمد ی را نمی توا ن برای نو شتن یك درا م ، منا سب و کافی دانست مگرزما نیکه موضوع‌مشخص برای آن در نظر گرفته شودوقتیکه موضو ع درام رو شن و در ســت معلو م نبا شد آن درا م یا اثـــر نما یشی نا قص و نارسا خوا هـد بود .

نخستین مسئله ای که دربار ه آن باید بیند یشید (مو ضو ع) درا م است . درا م نو یس با ید به قسمی مو ضو ع را در درا م خود بپرورا ند که هر کس بتوا ند همان طور که نو یسند ه اراد ه داشتـه است آنرا در ك کند . و قتـــی مو ضو ع درا م مبهم و تاریك‌باشد و جود و عد مش یکی است . مو- ضو ع خو ب در وا قع خلا صه و عصار ه درا م است .

در مر حله او ل ارزش هنر ی یك درا م پر محتو یا ت دا خلـــی آنست که به اصطلاح اربا ب فـن نزا ع دا خلی ، نا م دارد . نزا ع

دا خلی در یك درام به گو نه های مختلفی صور ت میگیرد . گاهی این نزا ع بین فرد و قوا نیـــن اجتما عی و زما نی نیز بین دسته از اجتما ع علیه دیگر است . از نو ع او ل آثار ی بو جود می آید که هد ف آنها تشریح خصا یص روا نی و سجایا ی بشر است و از نو ع دو م آثار ی تبارز می کند که مرا م آنها انتقاد اجتما عی وتشریح محیط ها ی متعدد است .

سا ختما ن دراما تیك یاتقسیم بند ی درا م :

هر درا م دارا ی سه قسمت می باشد : او ل آغا ز درا م . دو م گره سو م نتیجه .

((قسمت او ل که در جر یان آن پر سنا ژ های اصلی (هر فرد از اشخا ص درا م راپرسنا ژ می گو یند) معر فی می شو ند .خوا ـ نند ه یا تما شا گر درا م با رو حیه و خصا ل هر یك و روا بط آنها با یکد یگر و همچنین با مقد مه‌رنتریگ (رنتر یگ عبارت است از سلسله پیشا مد ها ی مختلف در درا م ها کشمکش ها که با مو ضو ع اصلی گستر شی و پرور شی میابد .) آشنا می گردد .

دو م گر ه درا م جا یست کــه انتر یگ چنا ن در هم می پیچد و گر ه می خورد که خوا نند ه گا ن و تما شا گرا ن نمی توا نـنـد پیش بینی کنند که داستا ن‌چگونه و با پیروز ی کدا م قهرمان وشکست کدام پر سنا ژ پا یا ن خوا هــد پذیرفت . گره بین آغاز و نتیجـه قرار دارد ولی برای ابتدا وانتهایش سر حد معینی وجود ندارد .

سوم نتیجه ـ قسمتی است که در آنجا نتیجه آشکار میشود و رفته رفته روشن تر میگردد تا داستا ن پایا ن پذیرد نتیجه بعد از گر ه قرار دارد و انتها یش پا یان‌درا م است .» (۳)

هنر درام نو یسی به عنــوا ن یکی از شاخه های ادبیا ت مثــل سایر رشته های هنر ی بردوعامل استوار است :

۱ ـ نیرو ی خلاقه که ازاستعداد ذا تی هنر مند بر میخیزد .

۲ ـ قواعد و دستور های در ا م نویسی که طی قرو ن متما د ی از طریق تجر به بدست آمد ه تو سط درام نو یسا ن یا نقا دا ن هنــر ی تدو ین گشته از نسلی به نسلــی دیگر منتقل شده است .

عامل اول : یعنی استعداد خلاقه، نیرو ی تصو ر ، غنا ی‌فا نتــز ی و امثا لهم که میتوا ند از راه‌تمرین و مما رست بادر خشند گی بیشتری تجلی کند .

عا مل دوم : یعنی قوا عد ودستور های درام نو یسی ، اکتسا بــی و آمو ختنی است . این قوا عد بــه انداز ۀ هنر نمایش قدا مت‌تاریخی دارد یعنی از تمد ن یو نــــا ن باستا ن سر چشمه گر فته، قرو ن وسطی را پشت سر گذا شته ، از با غستا ن آثار درا ماتیك دو ر ا ن رنسا نس (گلها دستچین کرده)آثار درام نو یسا ن مکا تب رو ما نتیسم، ناتور الیسم و سور ریالیسم را از نظر گذراند ه‌تا امروزبصورت چکیده، ازمعجون مر کب تما م این آثــار درا ماتیك تمد ن بشر ی در اختیار ما قرار گرفته است . بنا بر این بدون آگاهی به‌این‌گنجینه گرانبها دست به درا م نو یسی‌ز دن‌خطاست.

((اصول و مواز ین درام نویسی‌به زبان های‌مختلف از سا نسکر یت‌و یونا نی و لاتین گر فته تا ایتالیائی، اسپا نو ی ، فرا نسو ی و غیر ه به اشکا ل مختلف تدو ین شده که هر کدا م به نحو ی ارائه طریق میکند، ولی اگر آثار درام نو یســـا ن همین ملل را مورد مطا لعه قراردهیم به این نتیجه خوا هیم رسید کــه ساختما ن درا ما تیك این آثار در اساس یکسا ن است . مثـــــلا استخوا ن بند ی درا م های کلاسیك فرانسه با درا م های روم باستا ن یا یونان باستا ن چندا ن‌تفاو تـی ندارد))(٤) در اینجا برای روشن شد ن مطلب تذکر این نکته لازم‌است که بحث بر سر مضا مین‌و داستا ن های آثار درا ماتیك نیست بلکــه غر ض اصو ل فرم درا ما تیــك است که در تمام آثار درام نویسان ادوار مختلف در اساس یکسا ن‌است.

پایه و اساس آثار دراماتیك چنـان هما نند است که بدون تغییر کلی در اسکلیت داستا ن به آسا نــی میتوا ن تراژید ی را تبد یل بــه کمیدی نمود .

((اثر درا ماتیك باید به‌شرا یط ذیل نو شته شود . در نو شتن‌اثر نویسند ه باید از صدا قت را ستی و در ستی کار گر فته با معلو ما ت عمیق در بارۀ جر یان و اوضا ع‌محیط با داشتن صفا ت عمدۀ مشاهده ، و قدر ت مطا لعه جزئیا ت ، تدویر و فرا ست کا مل مسا له ی را طـرح نماید که چون مقد مه بکار رود از نگاه هنر و مهار ت فن تمام‌پرسناژ ها با ید زند ه و فعا ل با شند،کرکتر هابصورت عمو م اساسی واصلـی بوده به منزلۀ ماسکی نبا شد که از آثار دیگران بر چهرۀ پرسناژ هـــا

کشید ه شده باشد . نو یسند ه باید از یك زبا ن زند ه و ملی کار بگیرد که لسا ن معا صر است و هیچگا ه در صدد آن نبا شد تا لسا نی در عقب میز کار ش اخترا ع نموده وبر ذهن اشخاص درام بگذارد .

درام نو یس باید کمو بیش با فن تیاتر آشنا ئی داشته باشد ، با محیط و زندگا نی آشنا باشد تا بتواند با متا نت کاملی به کشف واقعیت و حقایق موفق‌گردد .درا م نویس صرف به مطالب کهنه‌ومکرر اکتفا نکند وبرعکس ثمره‌مشاهدات شخصی خود را در قالب گفته‌های پرمعنی و و ا ضح ر یخته به مرد م عر ضه نماید . ابتکار و احساس خلق مفاهیم جدید و تازه بدو ن درك ما هیت و واقعیت‌عمیق (زندگا نی) میسر نخوا هد شد . ابتکار مقتضی معلو ما ت وسیع ، ثقافت عالی و دا نش است که در پهلو ی تجربه از زندگانی ، نویسنده دارای معلومات کا فی در علو م اجتماعی و دو لتی و روحی با شد . هنر درام نو یسی ،هنر ادرا ك‌وقایع وحقایق زند گا نی اجتماعی است . درام چیزی جز انعکاس د هندهٔ واقعی مظا هر مختلف زند گا نی نمی باشد . درا م بذا ت خو د مظهر ی از مظا هر حیا ت است و برا ی انسا ن و باز هم بر ا ی‌انسان خلق شد ه و با تطور و تکا مل‌انسان تطور و تکامل می کند)) (٥)

به گفتهٔ ژاك کو پو متورا نس معرو ف فرا نسه :در نتیجه ممارست فنی ، وشور و علاقه ، در صحنه ساز پس از مطا لعهٔ یك اثر و در ك عمیق آن ((الهام ثانوی) بیدا ر میشود . بنا بر خوا ند ن یك اثر درا ما تیك یا اثری که ممکن باشد بصور ت نمایش در آید ، با یدموجب گردد که صحنه ساز چیز نو ی بیا فریند و این هما ن نما یش است یك اثر نمایشی یعنی درا م با ید از طریق چشم وگوش در خوا ننده و تما شا گرا ن اندیشه ها و احسا سا ت را بیدار کند .

در اخیر مقا ل با ید متذکر شد . بر نارد شا و درا ماتیست شهیر انگلیس میگفت : وقتی‌از من می پرسند آیا درامه نو یسی کار مشکل است ؟ به جوا ب شا ن میگو یم . یا بسیار آسا نست و یا بکلی نا ممکن . در هر دو صورت پشتکار میخوا هد . آنها ئیکه با زحمت و ریاضت فراوا ن این کار را بخود روا میدارند و در دست اول کا میا ب نمی شوند بهتر است شغل دیگر ی اختیار کنند ، زیرا هر گز درا مه نو یس نخوا هندبود.

ماخذ :

۱ـ افتخار ، عالم : دیو ها ی چرمین کمر ، کا بل ١٣٦٣ ، ص‌ص الف ، ب ، مقد مه نا شرنمایشنامه

٢ـ نهضت ، مو سی : ننداز ه ، کا بل ١٣٣٩ ، ص ٧.

٣ـ نوشین، عبدالحسین :هنر تیاتر ، تهر ا ن ١٣٣١ ، ص‌ص١٠٥ـ ١٠٦

٤ـ چاپك کارل : درام‌نو یسی چطور بو جود آمد ، پراك ١٩٦٦ ص، ص ١٥ـ١٦ـ

٥ـ نهضت ، موسی : ننداره، کابل ١٣٣٩،ص ص ٨ـ٩

منابعی دیگر یکه در این مقا له مورد استفاده قرار گرفته

١ـ فرا نتیشك دانیل : تحول درام نو یسی ، پراك ١٩٥٦

٢ـ بیدژیخ ، پیلنی : درا مه نویسی ، پراك ١٩٥٧

٣ ـ لئو ن مو سینا ك : تیاتر از ابتداء تا به امروز ، براتیسلاوا١٩٦٥

٤ـ لاجو سی اگر ی : متر جم ـ دکتور مهدی فروغ : فن نمایشنا مه نو یسی ،تهر ا ن ١٣٣٦

٥ ـ دکتور پرویز ناتل‌خانلری : شعر و هنر تهران ١٣٤٥

٦ ـ کریستو فر ـ ار .ریسك : متر جم ـ سید خلیل الله : نقد درا مه ، مجله ادب ، شمار ه ها ی ١ـ٢ـ٤ـ٥ـ ٦ سال ١٣٤٨ کا بل شمار ه های ١ـ٢ سال ١٣٤٩ کابل

٧ ـننداره ـ شماره پنجم دور ه چهار م ، کابل ١٣٣٩ .

مریم جاویدان

مقدمه‌یی بر هنر کارگردانی

در حدود صد سا ل پیش ،کار گردا ن تنها یك مو جود ایده آل بود که منتقد ین ضرور ت و جود اورا احسا س می کردند و آرزوداشتند با ظهور او هنر تیاتر از آشفتگی و سر در گمی نجا ت یا بد . اما او حتی نا م مشخصی نداشت ، چراکه اصطلا حا ت -Dirc tor-regisseur Metteur en sceme هنوز مفهوم مشخص‌خود را بدست‌نیاورده بودند. او را بصور ت یك نظم‌دهنده مجسم می کردند که‌بر کل نمایش نا مه نظار ت خواهد کرد و نظمی دقیق به‌آن‌خـوا هد بخشید، اورا بشکل یك مدیر صحنه ماهر تصور مینمودند که‌در عین حال یك شاعر یك عتیقه شناس‌یـك طــــراح لباس هم با شد . با لا خر ه‌هنگامیکه در اواخر قرن نوز د هم کار گردان به ظهور رسید ، جای خودرا چنان زود پیدا کرد که سر کرد گی‌صدها سا له نمایشنا مه نو یس‌و بازیگر را به پایا ن برد . کار گر دا ن با آمیختن هنرهای با یکد یگروتبدیل آنها به‌یك تصو یر ار گا نیك‌واحد، به هنر تئا تر مدر ن شکل داد و همـــان نقشـــی راایـفا نـمو د که نمایشنا مه نو یس درشکل‌دادن به‌تیاتر الیزا بتن وبازیگردرتعا لی بخشید ن تیاتر قر ن هجده ایفـا نموده بود .

باظهور کارگردان ، فصل جدیدی‌در هنر تیاتر بازشدتجربیات، شکستها، وموفقیت ها ی او ، باعث پیشر فت هنر صحنه گردید .

هنگا میکه آغاز گرا ن تیاتر مدرن انتوا ن ، استا نیسلا و سکی،اپیا، گریك ، را ینهاردت ، مایر هو لد وکوپو ـ کار خود را آغاز کردنددر اجرا های تیاتری و در جذا بیت‌اثر برای تما شا گرا ن نو عی کمبو د احسا س نمودند ، که آن کمبـود ار زش های مشا به و هما هنگـك بود. آنها اصرار ورزید ند که اگر تیاتر می خوا هد قدرت یگا نه وهمه گیر خود را دو باره بدست‌آور د، باید کار گردا ن نقطه نظر های‌خود را بر تیاتر تحمیل نمایدتا نمایشنامه اجرا، و تماشا گرا ن را دو باره‌زنده سازد ، کار گر دا ن در جا معــه صنعتی شهر ی ، باید باتعبیر هاو تفسیر های خود ،یك هنر هماهنگ و یك تما شاگر منسجم بو جـو د آورد او با تلاش‌های چند جا نـبـه خود باید آن وحد ت هنری واجتماعی را که همیشه هسته اصلی هنـــر جمعی تیاتر بوده است به وجودآورد

دورا ن های طلایی تیاتر ، دور ان هایی که در آن نمایشنا مه نویسی و کار گردا نی یك رو ند خلاقه‌واحد را تشکیل می داد ، الها م بخش‌این کار گردا نا ن شد ،در یو نـــا ن باستا ن ، انگلستا ن دوره‌الیزابت و فرانسه دوره لو یی چهارد هـــم، مفهوم درا ماتیك و اجرای تیاتر ی، دست بدست می‌دادند . غول هــا ی این دورا ن ـ اشیل ، شکسپیــر ، و مو لیر ، کار شان بسیار فرا تر از خلق یك دنیا ی افسا نه ای‌بود. آنها این دنیا را روی صحنه زند ه کردند و زند گی بخشید ند ،پیش‌ـ گا ما ن هنر کار گردا نی با الهام‌از تجر بیا ت این بزرگمرد ا ن هنر صحنه ، نظریات خود را پی ریز ی نمودند .

در این شماره ، نظر ا ت جور ج دوم ، دوك ساکس ـ منینگن ازنظر خوا نند گا ن محتر م خوا هد گذشت تاریخ اول ماه مه سا ل ۱۸۷٤جایی ویژه در تاریخ کار گردا نی دارد . در این روز دوك سا کس منینگن ، گرو ه تیاتری گمنام خود را بـــر بر لین آورد تا دستاورد یگا نه یك کار گردا ن تیاتر راعر ضه کند .

با دوك ساکس ـ منینگن هنرکار گردا نی ، استاد خود را پید اکرد. کار او الهام بخش کار گردانا ن بزرگی چو ن انتوا ن و استانیسلاـ وسکی گردیده او با تمر ینا ت‌فشرده دسپلین در بازیگری ، و دکور ها ولباس هایش که از نظر تاریخـــی دقیق بودند ، تصویری واقع‌گرایانه روی صحنه خلق نمود . او ثا بت کرد که وجود یك کار گردا ن‌هنرمند که بر کل اجرا نظار ت کا مل‌داشته

باشد و به آن وحدت هنر ی‌ببخشد، ضرور ی ترین امر در به صحنـــه برد ن نمایشنا مه است . از آن‌زمان بود که بر همگان ثا بت گردید که بدون دسپلین شد ید وساز ماندهی قبل از اجراء ، و بدو ن تجز یه و تحلیل مشخص از نمایشنا مه،عرضه نمود ن (روح نمایشنا مه) نا ممکن است .و اینها همه از وظایـــف کار گردا ن تیاتر است .

آنچه دوك ساکس ـ منینگن درياد داشت های خود بیا ن می کند ،حالا پس از گذشت بیش از صد سا ل، شا یدبسیا ر عا دی جلو ه‌کند ، اما این یافته ها در سال های‌هفتاد قرن نوزدهم بد عتی خلاق محسو ب می شد که راه را برای پیشرفت و اعتلای هنر کار هموار نمود .

(این مقد مه با استفا ده‌ازکتا ب Directons om Directiny اثـر توبی کول tobycole وهلن کریچ چینوی Helen Krichchinoy نوشته شده است)

جورج دوك ساکس ۱۹۱۴-۱۸۲٦

حرکت تصویر

برا ی ایجاد افکت (تاثیر) صحنه ، مهم است که وسط‌تصویر با وسط صحنه مطابق نبا شد .اگر اصل هند سی رعایت شود ،صحنه به دو قسمت مساو ی تقسیم‌می‌گردد که حتما باعث یکنوا ختی درتقسیمات و صحنه های جمعی خوا هد شد . برابر ساز ی در تصویر کلی، کم‌و بیش باعث قرینه ساز ی می‌شو دو تاثیر ی خشك و خسته کننده‌بوجود می آورد .

(جذا بیت هنر ژاپنی مقدار زیادی مربوط می شود به اجتنا ب آن ها از برابر ساز ی ، بوالودر باره هنر بطور کلی می گوید :

در هنر های گرافیك ، زیبائـــی شناسان فرا نسوی برابرساز ی‌را ما در کسا لت می خوا نند .)

استثنا قا عده را ثا بت می کند، جمع شد ن گروه اصلی ـیا گرو ه های اصلی ـدر وسط وقتی موثـــر است که افراد یا گروه های همجوار در پهلو با فاصله ها یی کم‌وبیش منظم قرار بگیرند . بویژه اگر یك فضا ی شاد منظور نظر باشد ،این می تواند یك تاثیر هنری نشا ط انگیز ایجاد کند . (انسا ن بیاد کلیسای سیستین می افتد . آنجـا تصو یر از نو عی است که انگـار استرا حت‌می کند) اما صحنه‌همیشه باید حرکت وتداوم داستا ن‌را القا کند . بهمین‌جهت است که از این روش باید کلا پرهیز کرد، زیرا که تاثیری بی جان بو جود می آور دو جلوی حر کت را می گیرد .

بندرت ممکن است قراردادن یـــك بازیگر درست در وسط صحنه موثر باشد دکور وسایراشیا ء باید در هر جا که ممکن است در دو طر ف قرار گیرد ، و مسلما با فاصله‌معینی از پرده های دو طرف ، طور ی که تما شا گر ا ن بتوانند آنها راببینند.

بازیگر هیچگا ه نبا ید در وسط صحنه مستقیما جلو سو فلـــور با یستد ، بلکه همیشه کمی بـــه سمت چپ یا راست اطا قك سوفلور قرار گیرد . قسمت جلو ی صحنه در وسط ، با انداز ه عرض اتاقـك سو فلور ، ازچر ا غ های جلـــوی صحنه تا عقب ، باید برای باز یگر صرفا در حکم را هرو ئی باشد که از راست به چپ یا بعکس در آن‌قدم بزند ، و گر نه او آنجا کاری ندار د که بکند .

باید به مو قعیت نسبی بازیگر دکور هم تو جه مخصو ص کرد . این رابطه باید درست باشد . کار گردا نا ن اغلب به ارتبا ط‌باز یگر با دکور ـدرختان ، ساختما ن ،غیره که در انتهای صحنه نقا شی شد ه است تو جه کافی نمی کنند و بـی مبالا تی می کنند . مسلماغیر ممکن است که از هر گو نه‌اشتبا هـــی اجتنا ب کرد ، چراکه هر گاه‌بازیگرـ که انداز ه اش ثا بت است ـیك قدم به عقب بر دارد ، به‌نسبت بزرگتر از تصو یر نقاشی شده بنظـــر می رسد . اما اینگو نه خطا ها را می توا ن به حد اقل رسا نید و از اشتبا ها ت فا حش جلو گیر ی‌کرد.

بنا براین ، وقتی که بازیگـــر بطر ف دکور ی می رود که خیا با ن

یا هر منظره دیگری را نشان میدهد نباید زیاد نزدیك بشود تا ناهماهنگی فیز یکی آشکار نگردد. او نباید ، طوری که اغلب اتفاق می افتد ، مستقیما جلوی یك خانه نقاشی شده بایستند ،در حالیکه در خانه تاکمر او است و او بدون زحمت بتواند از پنجره طبقه دوم داخل خانه را ببیند واگر دست خود را درازکند بتواند دودکش خانه را لمس نماید .

قطعات دکوری که بازیگر بطرف آنها حرکت می‌کند باید همیشه اندازه های صیحیحی نسبت به آدم های روی صحنه داشته باشند . بهمین جهت است که مثلا معبددر نمایشنامه (ایفی ژنیا) درتوریس اثر گوته باید کاملا در پائین صحنه قرار گیرد ، تاستونها که‌ارتفاع زیادی دارند از هیکل آدم‌هابلند تر باشند . مسئله اصلا بر سر این نیست که‌تماشاگربتواندتمام معبدرا ازبالا تا پائین ببیند . کافی است تنها قسمتی از ردیف ستونها ، انتهای یك تیر ، و بخشی از بام دیده شود ، در حالیکه بقیه ـ بالای سنتوری ـ می تواند در شاخ‌وبرگ درختان و پرده پنهان شود .

همینطور بالکن‌در (رومو وژولیت) معمولا خیلی پائین قرار می گیرد . این حقیقت که اگر بالکن با نداز ه واقعی ساخته شود ، ژولیت‌ممکن است زیاد بالا قرار بگیرد ، بیشتر قابل قبول است تا آنچه که در آرایش صحنه قرار دادی معمول‌شده است . معمولا وقتی که بالکن کوتاه است ، تماشاگر را این فکر اذیت می کند که رومو ، حتی‌اگر یك ورزشکار خوب هم نباشد ، تنها با یك جهش می‌تواندبه معشوقه دست نیافتنی خودبرسدواورا در آغوش گیرد .

بازیکران هیچگاه نباید به‌قطعات رنگ شده دکور تکیه بدهند (ستون هاو مانند آنها) . اگر از اداه‌راه بروند ، خواه نا خواه به قطعات رنگ شده می خورند و باعث‌لرزیدن آنها می شوند و تاثیر صحنه را از میان می برند ، اگر با دقت و مراقبت راه بروند که مبادا به دکور اصابت کنند ، کار شان روی صحنه خشك بنظر می رسد و با نوعی رفتار خود آگاه نقش ایفا می کنند .

قطعات صحنه که بازیگر به‌آنها تکیه می دهد یا می نشیند (مانند سکوی جلوی در ، کنده درخت و نظائر آن ، باید از مواد محکم ساخته شود و پلاستیکی باشد . اتفاقا امروزه‌تمام تئاتر های خوب‌و مدرن ما از این نوع وسایل استفاده می کنند .

هنگامیکه قطعات رنگ شده مسطح و قطعات چند بعدی(مجسمه مانند)هر دو روی صحنه بکار می روند، کارگردان باید مراقب باشد که دو نوع موادی که برای ساختن آنها بکار رفته است دونوع تاثیر متفاوت بوجودنیاورد، که این برای تماشاگر ناراحت کننده است ، جایگزینی گلهای‌نقاشی شده بجای گل واقعی یا مصنوعی باید با ظرافت انجام شود، تاکسی نتواند آنها را از یکدیگر تشخیص دهد .

این کاملا غیر واقعی و حتی‌پوچ است اگر مثلا گل سرخی که باید از بوته ای کنده شود ، یك گل قابل پرپر شدن (طبیعی یامصنوعی) باشد ، در حالیکه تمام گلهای دیگر نقاشی شده باشند ، یا در کارگاه ویلن ساز مرمونایك‌درجن ویلن نقاشی شده با سایه‌ها یشان روی دیوار مقابل دیده شود و درست هما نجا در میان ویلن های نقاشی شده ویلنی واقعی باسایه‌واقعیش قرار گرفته باشد . علاوه بر همه چیز ، این ویلن واقعی پهلوی‌ویلن های نقاشی شده بنظر ناهماهنگ می رسد وبسیار بزرگ و بیشتر شبیه ویولا بنظر می آید.

این اشتباه است که سعی کنیم حرکات روی صحنه را با آنچه که در پرسپکیتوانتهای صحنه‌نقاشی شده است هماهنگ‌کنیم ، مثلا در صحنه ساختمان Zwingvri در ویلهلم تل اثر شیللر کودکانی که لباس کارگران ساختمانی پوشیده اند نباید صرفاً بخاطرآنکه کاملا بالای صحنه هستند ، مثل‌آدم های بالغ بنظر برسند . تمام‌حرکات و اطوار کودکان کاملا بابزرگسالان متفاوت است . علاوه بر این تار شدن محیط وولایم شدن رنگها که در طبیعت بر اثر فاصله بوجود می‌آید و نقاشی می تواند آنرا باز سازی کند ، نمی تواند بوسیله انسانهای زنده ای که روی صحنه حرکت می کنند بوجودآید . آدم های زنده از نقاشی بسیار مشخص ترند. بنابر این آنچه تماشاگرمی‌بیند بزرگ سالانی که اندازه شان‌بخاطر پرسپکیتوفاصله کوچك شده است نیست ، بلکه موجودات کوچك جن مانند است ، کودکانی که به شکل پیر مردان در آمده اند .

از لته های نوار مانندی که با دقت بریده شده و رنگ آبی به‌آنها زده شده است ، وبطور اریب‌بالای صحنه قرار داده‌شده اند ـ باصطلاح تئاتری در اوزون ها ـ بهیچوجه نباید استفاده کرد . درصحنه‌هایی که مناظر طبیعت‌را نشان می‌دهد ، باید همیشه درختان را باشاخ و برگهای زیاد نشان داد که‌روی صحنه

طاقی بوجود آورده اند . معمو لااین افکت های طا قی برای صحنه های شهر ، خیا با ن ،یا بازار هم‌می‌تواند مورد استفا ده قرار گیر د .ا غلب حر کت به ما اجاز ه می دهد که حلقه های گل ، پرچم ، یا طنا ب های کو تاه حلقه دار یا نوار ها ی بار یك بالای خیا با ن ها یا میدانها نصب کنیم . اگر این مقدور نیست وآسما ن باید نشان داده شود ،ابر های رنگ شده هموار ه از نوارهای آبی رنگ بهتر ند . اوزو ن ها ی‌آبی رنگ‌زشت ویکنواخت در انبـــار هیچ دکورا تور مشهور ی نبا ید پیدا شود .

معمو لا او لین تمر ین های یك نمایشنا مه تاز ه که صحنه هـا ی جمعی و باز یگر ا ن بسیار دارد ، باعث راست ایستا د ن مو ها ی‌کار گردان می شود او مردداست که آیا می تواند این تو ده سخت و غیرقابل انعطا ف را زند گی بخشد و شکل دهد یا نه ؟ عو ض نشد ن‌دکور، از آغاز تا پایا ن نمایشنا مه در این کار به او کمك زیادی می کند. تعویض دکور ، دوباره آویختن بعضی‌قسمت های دکور، جابجاکردن وسایل حین تمرین ، همه چیز را کند می کند ، اعصا ب کار گردان را خراب میکند، همکاران وی را کسل می سازد و آنان را بخوا ب فرو می‌برد .

در نمایشنا مه های سنتی، تفنگ ها، کلاه خود ها ، سلاح ، شمشیر وغیره هر چه‌زودتربايد مورداستفاده قرارگیرد ،تا بازیگر در حین اجرا ، حمل یك سلاح سنگین را غیرعا دی تلقی نکند و احسا س ناراحتـــی ننما ید . در اینگو نه‌نمایشنا مه ها لاز م است که بازیگر ا ن حتی قبل از تمر ین ٪ با لبا س (تمر ین های آخر) با لباس کا مل تمر ین کنند . یعنی طور ی تمر ین کنند که در شب اجرا باز ی می کنند .بازیگر یا باید لباس خودش را بپو شد یا اگر لبا سش هنوزآماده نیست ، لباسی که بسیار شبیه به لبا ســ اصلی او ست در بر کند .بازیگر ان باید در تمر ین های متعد د ی که قبل از تمر ین نها یی صو ر ت‌می‌گیرد ، همان دستمال سر ،کت‌ها، لباس های دنباله دار وغیره ... یا لااقل لباس هایی شبیه آنها را که در روز اجرا باید بپو شند بتن‌کنند. شب اجرا بازیگر نباید با مو قعیت کا ملا پیش بینی نشد ه یا عجیبی رو برو شود . به تما شا گر باید این فر صت را داد تا با البسه غیرعادی گذشتگا ن آشنا شود . باز یگر با ظا هر ش یا حر کا تش نبا ید این تاثیر رابگذ ارد که گویی همین حالا خانم مسوول لباسها، لباسی بـاو داده است ، و نیز نباید انسا ن را بیاد مهما نی های بال یا کارناوال بیندازد .

حر کات وژست های بازیگرا ن متاثر از لباس هایی است که آنهـا می پوشند . نحوه ایستی که بنظر ما کا ملا آشنا می آید ،یعنی‌چسپاندن پاشنه ها بیکد یگر ، که نحــو ه ایستا د ن نظا میا ن ماست‌و غیر نظا میا ن هم در استقبا ل ازبزرگان و اشخا ص بر جسته آنطـــــــور می ایستند ، با لباس های زمــا ن های قد یم ـازیــونا ن باستـا ن تا رنسا نس ـبیجا بنظر می‌رسدو کاملا اشتبا ه است . این حا لـت چسپاند ن پاشنه بنظر می رسد که از زمان رایج شد ن رقص مینونه متداول شده با شد . یك رهبــر دهقا نا ن نمی تواند ما نند یـــك Abbegalant (درفرانسه .م) در زمانی که کلاه گیس بسر می ـ گذاشتند بایستد یا پاشنه هایش را ما نند یك شخص نظا می دریکی‌از سالون های مدر ن بهم بچسپا ند .

طر یقه طبیعی ، صحیح‌و راضی کننده ایست در لباس هایی که‌مربوط روز های استفا ده از کلاه گیس است ، باز گذا شتن پا ها ازیکد یگر به نحوی است که یکی جلو ی‌دیگری قرار بگیرد .

قا نو ن کلی اینست که‌از موا ز ی ساز ی تا جائیکه ممکن است اجتناب شود . این در مورد نمایشنا مه های قدیمی هم صا دق است .

سپر ها ، تبر زین ها ، نیزه‌ها، زوبین هاو غیر ه هر گز نبا ید طوری حمل شوند که سلاح ها وسرنیز ه های مدر ن ما در سواره نظـــام و پیـــــاده نظا م حمل می شوند در حمـــل سلاح های قد یمی بایـد آزادانـــه تر رفتار کرد . آنهــا نبا ید با فاصله های برابر و همه رو به یك جهت حمل شو ند .باید طور ی حمل شوند که شلوغ تربنظر برسند ، نه عمود ، بلکه بازاویـه حمل شوند ، طور ی که یکد یگر را قطع کنند .

کلاه خودی که انتیك نبا شدباید تا روی پیشا نی پائین کشیده‌شود، تا جائیکه تنها عضله بالا ی ابرو ها معلو م باشد . آنطور که معمو ل‌است آنرا طور ی می پو شند که پس‌سرو گرد نشا ن قرار می گیرد ،این‌شیوه خوانندگان‌تنور است وربطی بـه تئاتر ندارد . قهر ما نها وعشـا ق صحنه های ما می ترسند مبا دا با فرو کرد ن درست کلاه خود به‌سر، حلقه ها ی زلفشا ن بهم بخوردااما این بما مر بو ط نیست !

موازی قرار گرفتن دو بازیگـر بخصوص خیلی بد است . ازآنجائیکه حالت موازی یك نفر که رو بر وی چراغ های جلو ی صحنه بایستد بد است ، بطریق اولی ایستادن دو یا سه بازیگر بهمان حالت و قتی که قد شان تقریبا یکسان باشد ، تاثیر خو شایندی نمی گذارد .

و نیز نباید بازیگر روی خط موازی حرکت کند . مثلا باز یگر که از راست ـ جلو به چپ ـ جلو می‌ـ خواهد حرکت کند ، باید بنحوی غیر محسوس و باظرافت ، خط مستقیم را بشکند و روی خط اریب راه برود .

اگر سه بازیگر یا بیشتر ،صحنه ای را باهم بازی می کنند هرگز نباید روی خط مستقیم قرارداده شوند. آنها باید نسبت بیکدیگر با زاویه بایستند، فاصله میان‌بازی گران همواره باید نا برابرباشد. فاصله های منظم‌نوعی احساس کسالت و بی جان بودنرا القـاء می کند درست مانند مهره هـای شطرنج .

همیشه خوب است که بازیگر یکی از وسائل صحنه یا شیئی راکه نزد یك اوست بطور طبیعی لمس کند . این تاثیر واقعی را لقاءمی‌کند.

اگر صحنه سطوح متفاوت‌دارد‌ـ پلکان ، زمین نا هموار ، صخره و نظائر آن ـ بازیگر باید بخاطـر داشته باشد که به ایستادن نشـس حالتی زنده وریتمیك بدهد . او هرگزنبایدهٔ دوپایش راروی یك پله بگذارد . اگر سنگی آن نزد یکـی هاست ، باید یك پای خود راروی آن بگذرد . اگر از پلکان‌پائین‌می‌آید وبدلیلی‌ـ مانند ادای‌یك‌جمله‌یا توجه کردن به یك شیی ـ بایدبایستد ، یك پای خود را پائین تر از پای‌دیگر بگذارد.بااین تمهید ظاهرش آزادو راحت بنظر می‌رسد . یك پا بالاتر از زمین شعار تکرار شونده کارـ گردان در چنین مواردی است .

تنظیم کار جمعیت روی صحنه ، احتیاج به آماد گی مخصوص دارد .

به سختی می توان تئاتری را یافت که پر سنل آن برای صحنه های جمعی کافی باشد . علاوه بر گروه کرو بازیگران خو بی که‌روی صحنه بسیار راحت هستند ومی‌ـ توانند بازی کنند . جمعیت قابل ملاحظه ای مورد نیاز است کـه بر ایشان این تمرین هاو اجراها، یك کار فرعی است و باید هر بار به آنها پول داد . در میان ایـن جمعیت که تعداد شان زیادو کم می شود و کار گردان آنها را نمی شناسد ، اغلب اشخاص‌قابل استفاده ای یافت می شود کـه می‌توانند جهت بگیرند ، آنچه که‌به آنها گفته می شود بفهمند و درتمرین ها زیاد بی نظم نیستند طبیعتامی‌توان عنصری کاملا بدرد نخور را نیـز پیدا کرد که با او هیچ‌کار نمی‌توان کرد . او کار هایش زشت ومسخره است و اغلب هر کاری که خودش بخواهد می کند و مزاحمت‌زیادی بوجود می آورد اولین کارگـردان تصفیه ایـن جمعیت و جدا کردن با استعداد از بی استعداد ،گوسفند از بز است . از عناصر نا شی و مشکوك فقط بعنوان حشو وزائد باید استفاده کرد .

برای راه رفتن روی صحنه ، باید آنها را به گروپهای کوچك تقسیم کرد و جدا گانه‌تمرینشان داد. سپس هر گروه را بازیگری با تجربه یا یکی از اعضای گروه کر رهبری می نماید و روی صحنه جلوی آنها می استد . بنوعی این مسئولیت‌رهبرگروه‌است‌که مراقب باشد گروهی که باو سپرده شده است دستورات را اجرا نماید او درمقابل کار گردان مسوول است که گروهش حرکات ، حالات وغیره را در لحظه مناسب انجام دهد .

به‌رهبر گروه علایم ونشانه هـای مشخصی از متن نمایشنامه‌مانند سروصدا ، همهمه ، پچ‌پچ، فریاد وغیره داده می شود . اینها بعداً

بوسیله کار گردا ن به کلمات ترجمه می شوند و باید از حفظ شوند. این بکار برد ن عبارا ت بیگا نه با ید بطور طبیعی از را هها ی مختلف انجا م شود و هر گز نبا ید بـــا هما هنگی ادا گردد. کار این رهبران کار ساده ای نیست. این تاسف آور است و گاه یك اشتبا ه هنـر ی

است که این باز یگر ا نمسئو لیت خود را برای یك هنر مند وا قعـی فرعی و بی ارزش تلقی می کنند. آنها هر جا که بتوانند از کار طفره می روند و در روز اجرا هم عـــدم اشتیا ق خود را بو ضو ح نشا ن می دهند.

در منینگن هنر مندا ن متعددی، بدون استثناء بعنوا ن رهبران گروه ها مورد استفا ده قرار می گیرند. تاثیر خیره کنند ه اجرا ی شب اول در منینگن، مقدار زیا دی مربو طبه

شر کت فعال جمعیت رو ی صحنـــه است. این درست متضاد است با حا لت زشت، خشك وخونسـرد سیاه لشکر ها یی که ما به آنهـــا عادت کرده ایم و چنا ن تا ثیـــر وحشتنا کی بجا می گذارند.

حالت زشت و اشتباه آمیز ی که بازیگرا ن نسبت بیکد یگر دار ند، مخصو صا در صحنه های جمعـــی نا راحت کننده است. جذا بیـــت اصلی کار گروه ها در خطو ط سرها نهفته است. هما نطور که از شباهت ژست ها باید اجتنا ب کرد بهمان تر تیب از یکسان قرار دادن قـــد بازیگرانی که نزد یك یکد یگـــر ایستا ده اند، تا حد ممکن با یـد پرهیز نمود. بعضی می توانند زانو بزنند، بعضی آن نزد یکی هـــا بایستند، بعضی خم شوند، بعضی با لا ی صحنه قرار بگیرند. این موثر است که آنها یی که به شخص یـا مو قعیتی نگاه می کنند در حا لت

نیمه دایر ه نا مساو ی قرار بگیرند.

باید مرا قب بود باز یگرا نی که نزدیکتر ین فا صله را با جمعیت دارند و بوسیله تما شا گردان زیاد دید ه می شوند، طور ی بایستند که نسبت شا نه ها یشا ن با چراغ های جلو ی صحنه متفاو ت باشد.

به محض آنکه کسی متو جه شد که ما نند شخص بغل دستی خود ایستاده است، باید حر کت کند و حالت خود را تغییر دهد. در یك تصو یر خو ب تعداد معدودی پیدا می شوند که ژست هما نندی داشته باشند یا در یك جهت ایستا ده باشند. ایـــن دستور را باید به بازیگر ا ن و جمعیت روی صحنه تقریبا در هر تمر ین یاد آور ی نمود، زیرا آنها مدا م این را فرا مو ش می کنند.

باید به گروه یاد آور ی مخصوص نمود که به تما شا گر ا ن خیر ه نشو ند آنها این کار را بطور طبیعی انجا م می دهند زیرا برای بسیاری از آنها باز یگر ی تجر به ای نو و غیر عا دی است و کنجکاو ی تحریك شده آنها را وامیدارد تا دور و بر سالن تاریك را تماشا کنند.

حوا دث نا را حت کننده مانند حمل مرده یا اشخا ص مجرو ح باید پوشیده بما ند یعنی تا حد امکان از دید تما شا گر پنها ن بما نـد این کار را نباید بوسیله یك دیوار ضخیم و غیر قا بل نفو ذ از اشخاص روی صحنه انجام داد که بسیـــار مصنو عی و مسخر ه جلوه می کند. پو شش باید بیشتر قا بل انعطا ف باشد تا تماشا گر بتواند آنچه را که اتفا ق می افتد باندار ه کا فی ببیند و زیادی نبیند، و بتواند بفهمـــد مو ضوع بر سر چیست؟

و قتی که جمعیت زیا دی را می‌خواهیم تداعی کنیم، باید گروه را طور ی قرار بد هیم که افراد دوطرف صحنه در سایه پرده گم شو ند و هیچیك از تما شاگرا ن نبا ید بفهمند که این جمعیت در کجا متو قـــف می شود. نحو ه جمع شد ن افراد باید این تصور را بو جود بیاورد که گوئی مرد ما ن دیگر ی نیز پشت صحنه جمع شده اند.

لوپه دوردا ـ نمایشنامه‌نویس مردمی

نخستین نمایشنامه نویسان مهم اسپانیا ـ ((انسینا))، «ناهارو))، ((کیووا))، و ((ویسنته)) بیشتر عمر خود را درایتالیا گذراندند، و در درجه اول برای دربار نوشتند نه برای مردم، معهذا نمایشنامه هایشان چنان نیروی حیاتی تازه ای داشت که بعدا توسط کمپانی های حرفه ای در بسیاری شهرها بازی‌شدند.

نخستین نمایشنامه نویسی که مستقیماً برای صحنه مردمی‌نوشت ((لوپه دوروا)) (۱)بود. وی شخصیت را هبر در میان‌نمایشنامه نویسانی بود که بازیگر تولید کننده نیز بودند، از شهری به شهری مسافرت می کرد ،وبرصحنه اسپانیا تا ۱۵۷۵ غالب‌بود. به علت آنکه ((رودا)) ورفقایش کمپانی خود را با طرح داستان نمایش و دیالوگ خورا ک‌می‌دادند، بنام (آتورس دو کمدیاس) (۲) خوانده شدند ، لکن زمانی که اسلاف آنان از نوشتن دست بر ـ داشتند و شروع به اجاره نمایشنامه نویسان و نیز بازیگران نمودند، واژه های (آتورس دوکه کمدیاس) به معنای تهیه کنندگان تیاتری شد.

تا ۱۵۵۸ ، آنگاه که ((رودا)) شغل خود را به حیث یك طلا کوب ترك گفت و به کتاب فروشی پیوست و با معدودی از دوستانش یك کمپانی بازیگران دوره گردرا بنیان گذارد ، اغلب درام های غیر مذهبی فقط دردربار نمایش‌داده‌می‌شدند. (رود) مؤسس تیاتر ملی اسپانیا است ، به حیث نمایشنامه نویس مردمی وتهیه کننده مرد می هردو . او همچنین ، بهر حال الهام از ایتالیا گرفت. (کمدیا دلار ته)آن چنانکه‌او شاهد نمایش آن توسط یك کمپانی ایتالیائی که دور اسپانیا می‌گشت وی رایك بازیگر ساخت.کمدی هایش ، شش به نثر و سه به شعر ، طرح داستان نمایش ایتالیائی را تبعیت مي کردند ، اما فرم ها یشان ، دیالوگ‌هایشان ، و لطیفه هایشان تماماً اسپانیائی بودند

این (رودا) بود که (پاسو) (۳) را اختراع کرد (یك قطعه کمدی به نثر به کار گرفته شده به حیث یك میان پرده ، میان پرده ها) ودر این فرم آغازین نمایشنامه تك‌پرده به‌کمال رسید. معروف ترین آن (اولیوز) (٤) بود ، که در آن‌زارع بخاطر یك جوانه زیتون که تازه کاشته است به طور خشونت آمیزی با زن و دخترش برسر قیمتی که آنها برای میوه ای که برای پنج سال رسیده نخواهد شد مجادله میکنند ایده بایدگونه غریبی برای‌مردمی چون اسپانیائی ها که از تورم سریع گیج شده بودند جالب‌بوده باشد. زمانی که (سروانتس) هیجده ساله بود اجرائی از کمپانی (رودا) دید . پنجاه سال بعد نویسنده (دون کیشوت) شرح مختصری از اجرا نوشت و چاپ

نمود . در این احوا ل تیا تر های مردمی تا سیس شده بودند ، (آتو س ساکر امنتال ها)شیوه تما شا ئی شان را ادا مه داده بودند ، و خاطره (سر وانتس) از (رودا) ممکن است‌قدر ی تار شده باشد . معهذا ، تصو یر شـ از نا پختگی های این سر گر می ها احتمالا ازحقیقت چندا ن دور نبود. صحنهٔ که وی نوشت ، از چهار نیمکت سا خته شده بود باالوار های یکی دو فو ت بالاتراز سطح زمین بر روی آنها . پس زمینه نمایشی پتو ی کهنه ای بود . پشت آن باز یگرا ن لباس های نمایشی خود را می پو شیدند و ((بالادهای) (۵) قدیمی را بدون همراهی گیتار)) می خوا ندند . لباس های نمایش و اسبا ب صحنه چنا ن گروهی ، وقتی که یك نمایشنا مه چوپانی عرضه می داشت ، می توا نست تنها شا مل یك کیسه ، ((که در بر گیرند ه چهار پو ستین سفید گوسفند مزین به چرم زراند ود ، چهارریش ها و کلاه گیس ، وچهار چو بدستی بود))، باشد با یادآوری افه های صحنه ای و ماشین ها ی صحنه زمانه‌اش ، (سر وانتس) اظهار می دارد که دریك نما یش نظیر نمایش (رودا) فیگور ها ئی که ازز مین بر می خا ستند یا بنظر می رسید که بر می خیزند وجود نداشت ...ابر ها وفر شته ها یا ارواحی که از آسمان هافرود می آمد ند هم وجود نداشت علیرغم تمام این ها گفته شد ، (رودا) ((با بیشترین مهار ت و حالت طبیعی که شما ی توا نید تخیل کنیدبازی کرد))

کمپا نی ها ی دوره گرد-کمپانی (رودا) و دیگرا ن

باز یگرا ن دوره گرد نظیرکمپانی (رودا) هنوز حتی پس از آنکه تیاتر های دائمی در قرن‌شانزدهم سا خته شده بودند . مسا فر ت می کردند . در ۱۴۰۳ ،(اگوستین دورو جاس) ۱۷ ، که لو آها ونیز « کمدیاهای » بسیار، نو شت ، فهر ست جا لبی ازانواع مختلف گروه ها ثبت کرد . وی‌آنها را به هشت نو ع تقسیم نمو د . آنها در انداز ه ، تعدادنمایشا ت، ودر آمد وترقی، افزایش یافتند. (یك با لولو) (۷) ، (روجاس) نوشت (باز یگر ی است که تنها و پیاده سفر می کند). وی به دهکده هاوارد می شود ، به معاون کشیش دهکده مرا جعه می کند و به او می گو ید که‌اویك یادو (کمدیا) و (لوا)می داند . . .و ی برروی صندوقی می‌رود ، وشرو ع به نقل می کند ، و هما نطور که ادا مه می دهد اظهار می دارد : (اکنو ن خانم واردمی‌شود ومی‌گوید چنین و چنان) و عمل خود را ادامه می دهد در حالیکه معاو ن کشیش کلاه را دور سر می جرخاند ...یك (راکیو) (۸)، ،شا مل دو مرداست: آنها یك (انتر مذ) یا بخشی ازیك (آتو) رابه نمایش در می‌آورند ... ((آنان ریشی از پو ست گو سفند می گذارند ، طبل می نوازند، ودو (ماراودیس) (۹) طلب می کنند... خو شنو دا نه در لباس ها یشان می خوا بند ، پا برهنه سفر می کنند ، هموار ه گر سنه‌هستند، د۔ تا بستا ن در میان گندمزار ها خودرا از قید شپش ها یشان خلاص می کنند ، و بدلیل سر ما آنها را در زمستا ن احساس‌نمی‌کنند.)) یك (گا نگ اریلا) (۱۰)سه یا چهار مرد دارد ، با نضما م یك پسر بچه برای باز ی نقش ها ی زنان . ((آنان یك دامن و کلاه‌زنانه فر ض می کنند ـ که بر خی‌اوقات فراموش می کنند پس دهند ـ . آنها یك (آتو)باز ی می کنند ، دو (انتر م ذ) کمیك ،و چهار (ماراو دیس) طلب می‌نمایند)) . یك (کا مبالئو) (۱۱) پنج مرد دارد و یك زن که می خوا ند . ((آنها دو (آتو) دارند ، یك (کمدیا) ، وسه یا چهار (انتر مذ)، ویك‌بقچه لباس که یك عنکبو ت می توا ند حمل کند .)) آنان شش (ماراو- دیس) طلب می کنند . و همینطور فهر ست ادا مه می یابد ،بااضافه نمودن باز یگرا ن ونمایشنا مه ها، عرابه ها برا ی صندوق ها، والاغ ها برا ی زاند ن ، تا (روجاس)به یك کمپا نیای) (۱۲) کا مل می رسد ، اینجا او ((هر نو ع آدم زحمت کش و نا دان فریب .... مردما ن بسیار با هو ش‌در میا ن آنها ، مردا ن بسیار محترم و اشخا ص اصیل ، وحتی زنان بسیار محترم)) می باید، ((ـ زیرا جائی که بسیار هستند باید از هر نوع باشند ـ . آنان با خود پنجاه (کمدیا)دارند ، بیش از سه‌هزارو چهار صد کیلو با روبندیل ، شانزده نفر که بازی می کنند، سی نفر که می خورند ، یك نفر که در آستانه پول می گیرد ـو خدا می داند چقدر دزدی می کند ـ)).

نمایشنا مه ها در دربارودرمدارس

عیناً نظیر ایتالیاو انگلستا ن ، برخی نمایشنا مه ها در خط نمایشنا مه های کلاسیك نو شته شده بودند ، و در کاخ ها و دانشگا هها تو لید می شد ند . نخستین نمایشنا مه غیرمذ هبی که ما دست خطی ازآن را دراختیار داریم به (زبان و النسیائی) بود و دریك قصر و النسیا ئی بر روی

صحنه رفت در ۱۳۹۴ . گا هـی او قات نمایشنا مه ها **به** زبا ن اسپا نیائی بودند ، بر خی‌موا قع به لاتین ، و بعضی او قات‌دو زبا ن را با هم تر کیب می کردند .تر جمه های تراژدی های یو نا نی مـد ت کو تا هی پس از ۱۵۰۰ نما یـا ن شدند . دا نشگا ههای مشخصـی از دانشجو یا ن و دانشکـــده می خواست که هر سال‌دو نمایشنامه کلاسیك تو لید کنند . (کالج های ژوزئیتی)(۱۳) همچو ن درایتالیا و فرانسه ، درام رابرای آمو زش **اخلاقی به‌کار گر فـت، اما خارج ازکاخ ها و اطا قهای در س‌مدارس تماشا گر ی برای نما یشنا مـه های طراحی شده به سبك یو نانی** رومی و جود نداشت . مـــر دم دتا بعین (انسینا)را ترجیـــح می دادند ، که در باره‌زندگی‌معاصر می نوشت و فرم آزاد (کمدیا) را تبعیت می کرد .

این در دربار بود که عجا یـب صحنه ای ایتا لیا او لین بار جاپیدا نمود . در ۱۵۴۸ ، یکی‌از کمدی های (آریو یستو)در قصر سلطنتی در (والاد ولید) (۱٤) جهـت بر گزار ی جشن مجلس عرو سی یك پر نس اسپا نیا ئی به نما یش در آمد ه صحنه آرائی پردا ختی به سبك واقعی ایتالیا ئی ، چنان‌مردی را که در مورد نمایش نو شـت مغروق نمود که فرامو ش کرد اسم نمایشنا مه را ذکر کند .در هما ن سال (فلیب دوم) یك کمـدی در میلان دید ، و هنگا می که بـه سلطنت رسید دز ۱۵۵۶ ، وی یك آکاد میسین از ایتا لیا برای تولید کمدی های ایتا لیا ئی در دربا ر آورد .شاه نو تعصب مـذ هبی داشت ، و در یکی از این هازمانی که در ۱۵۹۸ در حال اختصار بود- **تیاترهای عمومی را تو قیف کـرد،** (فلیپ‌سوم) بازیگرا ن ایتا لیا ئی **به اضا فه نما یشنامه ها واسباب صحنه آرا ئی وارد نمود،وملکه اش،** که بسیار مفتون درام بود، برا ی تأسیس یك تیاتردر (آلکازار)(۱۵) یاکاخ در مادرید ، ترغیب اش‌نمود. (آتوس ساکر امنتال ها)، البتـه هموار ه مورد خو شی آمد در بار بودند(فلیپ‌سوم)بازیگران حر فه‌ای را برا ی تکرار نمایشنا مه هـا ی مذهبی که آنا ن در معر ض عمو م به نمایش در آورده بودند جهـت نمایش برابر در بار یا نش به کار گرفت .

(فلیپ‌چها ر م)، آخر ین شا ه عصر طلائی ، عشق پر شوری برای تیاتر داشت . در اثنای چهـار ماه سال نخست سلطنت اش – او فقط شانزده‌سا له بود – دستـــور اجرای چهل و پنج نمایشنا مه دردر بار را صادر نمود ، وبین ۱۶۲۳ و ۱۶۵٤ تقر یبا سیصد (کمدیا) . بسیار ی از آنها (اجرا هـــای ماهرانه ای) بودند تو سط‌کمپانی های حر فه ای از سرا سراسپانیا. وی معمارا ن ایتا لیا ئی را بر ا ی تو لید نمایشنا مه هاو نمایش ها در باغها ی سلطنتی اش اجیرکرد، با بازیگرا ن و تماشا گرا نی در حال قایق رانی بر دریا چـه ای مصنو عی .دریك اجرای شگفـت آور ی سه پرده از یك (کمدیا)را بر روی صحنه های آبی جدا گانه دستور عر ضه داده بود ، هر یك توسط یك کمپا نی متفاو ت. وی‌به قدر پا نصد هزار ریالس (۱۶)بر سر تنها یك نمایشنا مه خرج کرد.

((مشکل است که این مقدا ر رابدل پول رایج امروز بر گـردان نمود ، اما (سروانتس)به مـا می‌گوید که یك انسا ن می تواند – اگر چه احتمالا نه تجمل آمیز– با پول اندکی هر روز زندگی کند)). در ۱۶۳۲، زمانی‌که (فیلیپ‌چهارم) (قصر ال بوئن رتیرو) (۱۷)، (باز گشت‌نیك)را ساخت ، تیاترتحسین انگیزی‌را **در یکی از تالار هـــای** آن گنجا ند . آنگاه که صحنـــه خار جی بود ، یك مدخل در انتهای صحنه باغ های قصر را به یـك پس زمینه دور تبد یل می نمود . سه سال بعد وی (کالدرون)(۱۸)، آخر ین نمایشنا مه نو یس‌بزرگ (عصر طلائی) ، را کار گر دا ن نمایشا ت در باری نمود .

کمدیا دلارته در اسپا نیـــا

کسی دقیقاً نمی داند چه‌هنگا م کمدین های همه جاو همه و قت حاضر (کمدی دلار ته)نخستین‌بار به اسپا نیا رسید ند . به قد مت ۱۵۳۸ یك گروه ایتا لیا ئی به قدر کافی مشهور بود تا برا ی ظا هـر شد ن در یك نمایش (کور پوس کرایستی) در جنو بی تر یـــن منطقه کشور دعوت شود . این در (سیویل) بود ، جائی که(لـو په‌دور رودا) به دنیا آمده بودو جا ئی که وی سپس زیست . (رودا)باید کمدین های اخیر تر ایتا لیا ئی را قبل از آنکه میز کارش را بـرای باز یگر و نمایشنا مه نو یـس شد ن ترك کند دیده باشد . میان ۱۵۳۸و ۱۵٤۷، و تاریخ ثبت شده آتی ، این باز یگرا ن بیگا نه بـه انداز ه کا فی شهر ت کسب کرده بودند تابه در بار فرا خوانـــد ه شوند . (آلبر تو گا ناسا) (۱۹)– که تصور می رفت کاراکتر هارلکن را خلق کرده با شد –در برا بـر (فلیپ دوم) ظاهر شد. زمـان کوتاهی بعد از آن (گانا سا)وکمپانی اش در یکی از تیاتر های عمو می ،

که در عر ض هفت یا هشت سال گذشته باز شده بود ، بازی‌کرد . گروه نمایشا تی در بسیار ی دیگر از شهر ها به اجراء گذارد ، هم کمدی های خود شا ن و هم درمیان پرده ها (آتوس ساکرا منتال‌ها) را . منحصرا گنفگو به زبا ن ایتا لیا ئی ، اما هو شیارا نه‌تأکید بر پا نتو میم ، آنان واسلاف شا ن چنا ن مشهور شد ند که در۱۵۸۱ یك کشیش سا نسور چی به تلخی از ((این خار چیا نی که هزا را ن سکه طلا هر سال از اسپا نیاخارج می کنند)) صحبت نمود . تاثیر باز یگرا ن ایتا لیا ئی برنمایشنامه نو یسا ن و باز یگرا ن هر دو،قابل ملاحظه بود .

پاسیو هاو کورال ها ـ نخستین تیاتر های عمومی

تا ۱۵۷۶ باز یگرا ن لند ن صحنه خودرادر کار وا نسراا‌ها برپا می کردند . در این سال ،آنگاه‌که تهیه کننده یك‌کمپانی از بازیگران نخستین تیا تر عمومی را در انگلستا ن سا خت ، تصور می رود که وی از طرح کاروانسرا ها ی قد یمی تبعیت کرده است . این مهم است توجه شودکه اسپانیا تما شا خانه هائی را آفر یدنسبتاً شبیه آنهائی که در انگلستا ن بودند ، و قدر ی زود تر آنها را خلق نمود .

در اثنای قرن شانزد هم ، یك خانه یا مهما نخا نه خو ش‌اندازه در جنو ب یا در شر ق اسپا نیابر گردیك (پاسیو) (۲۰) ساخته‌شد . همانند یك کاروانسرا ی انگلیسی، (پاسیو)سقف نداشت ، دو یا سه گالر ی از چهار طرف از بالا بر آن ناظربود،ویك‌درب‌ورودی پوشیده از سوی خیا با ن داشت . باگذاردن یك سکو ـ صحنه در انتهای‌درونی و یك (پاسیو)در کاروانسرا ئی، (مالا گا)(۲۱) تیاتری به قد مت ۱۵۲۰ خلق کرد . با ۱۵۲۶ در (والنسی) یکی دیگر ظاهر شد ، و سومی در (سیویل) با ۱۵۵۰.

در شهر های شمالی ، جائی که (پاسیو)نا شناخته بود ، اسپانیولی ها از محوطه هایی که توسط پشت چند ین خا نه شکل گر فته بود تیاتر سا ختند . این فضا ها ی احا طه شده ـ معمولا انبا شته از آشغال و فضولات ـ (کورال)(۲۲) خوانده می‌شدند. با ۱۵۵۴، (والاد ولید) یك چنین محو طه ای را به تیاتر عمو می تبد یل کر د. (بار سلونا) همین کار را با ۱۵۶۰ انجام داد ، (کورد و با) با ۱۵۶۵ . کمی بعد از ۱۵۶۸مادرید پنج (کورال) داشت. واژه کورال به زودی به تما شا خانه پا سیوی جنو ب اطلاق گردید ، و تنها پس‌از ۱۷۰۰ وقتی که اسپا نیا مبا در ت به سا ختن اپرا های ایتا لیا ئی نمود کورال برای تی ئترو (۲۳) جا خا لی کرد .

دریك (کورال) از نوع قرن شانزدهم ، یك صحنه عریض‌بدون پرده جلو از یك سو ی حیاط به سوی دیگر ادا مه می یافت .اطاق هاو پنجر ه های خانه های احا طه کننده به حیث لژها برای تما شا چیا ن ممتاز تر خد مت می کرد . مدیریت اطاق ها را اجار ه می نمود، یا صا حب خانه ها نر خی‌سالیا نه جهت استفا ده انحصا ر ی ازاین اطا ق های صند لی دارمی پردا ـ ختند .

در انتهای (کورال) نقطه مقابل صحنه یك اطا ق وسیع در بالابرای تما شا گرا ن ز ن بر پاگردید ، بنام ـ بی ظرافت کازولا (۲۴) یا کما جدا ن ، خوا نده شد . صند لی های بر جسته ای در طول جا نبی کورال و در برابر صحنه وجود داشت (تماشا گر عادی) در محو طه باقیما ند ه می آیستاد. از آنجا که آنها به شد ت‌درتشویق ها و تقبیح هاپر سر و صدابودند بنام (تفنگدارا ن) (۲۵) نا مید ه می شد ند . « شد ت تقبیح شا ن ممکن است ازخود ستائی زیاد درشت‌نگار(سروانتس) قضاوت‌شود: « من بیست یاسی نمایشنا مه‌نوشته ام ، و تما می شا ن پذیر فته‌شده اند بدون خیار یا هر چیزدیگری که بتوان پر تاب کرد .))

بدلیل آنکه صا حبا ن حکو متی در اسپا نیا ـ هم چو ن‌درفرانسه و انگلستا ن ـ کمپا نی های‌تیاتری را مجبور ساختند که در آمدشا ن را با بیمار ستا ن هاو مو سسا ت خیر یه شر یك شو ند ، مامی‌دانیم که حد اقل شش تما شا خانه عمومی در همین تعداد شهر اسپا نیا ئی بین ۱۵۲۰ و ۱۵۶۸ بازگرد یدند. حقیقت را بخوا هید ،مو سسا ت نوع پر ست ـ (کو فردیاس)(۲۶)، آنطور که نا میده می شد ند ـ در واقع بسیار ی از تیاتر ها راکنترول می کردند . ما نمی توانیم بگو ئیم که آنها تیاتر ها را سا ختند ،زیرا این محل های تفر یح در آغازصرفاً (پاسیوها) و محو طه هائی‌بودند که برا ی استفا ده جد ید تبد یل شد ند ، اما و این مهم ترین‌است ـ این محل ها برای نمایشا ت‌تیاتری اختصاص داشتند و نه چیز دیگر ، و آنها به مرور تبدیل به یك نوع جد ید و مشخص تیاتر شد ند جایی که نما یشنا مه های بسیار

زیاد ی بر صحنه رفتند چنا نکه در
(گلوب شکسپیر) (۲۷)، علاوه بر
این ، هر زما ن که اسپا نیا تیاتر
های عم ومی جد ید سا خت ،تمامی
تا پس از ۱۷۰۰ ، همین طـــر ح
معمار ی مشا به را تعقیب نمودند.

مدیریت تیاتری در اسپا نیا

همانند لند ن ، تما شاگر مبلغ
معینی برای ورودی عمو می می –
پرداخت مگر اینکه ،هما نطور کـه
برخی او قا ت اتفاق می افتاد ، او
می توانست به زور مجا نی دا خل
شود– و بعدا ، مبلغ دیگروبیشتری
برای جائی بر روی نیمکت ها یادر
اطاق های بالا . مبلغ ورودی‌زما ن
تازمان تفاو ت داشت . آنگاه کـه
در بار در مادر ید بود ،ورود ی
گران ترا ز زمانی بود که شاه خارج
بود . تیاتر رونده احتما لا به‌اندازه
امروز می پرداخت . در ۱۵۷۵ورودی
عمومی نیز افغا نی بود ،یك‌صندلی
دسته دار در سطح پا ئین تر یـك
افغانی می ار زید ، و یك صندلی
لژ شش افغانی ،یك مدیر تیـا تر
برخی او قا ت نقش دلا ل بلیط را
باز ی می کرد ، و قیمت صندلی
های لژ را تاسی و دوافغانی ترقی
می داد . با اجاره فرو ش میو ه ،
آب ، شیر ینی –معا دل ذرت بوداده
امروز ، در قر ن شا نزد هـم –
مدیریت به در آمد خود می افزو د.
نمایشنامه‌نویس اثر ش را بیدر –
نگ می فر و خت . بهتر ین‌شاید
۳۰۰ افغانی برای یك (آتو)و ۵۵۰–
ریال برا ی یك (کمدیا) می‌گرفتند،
وی م ی‌توانست با مبلغ اخیر به
مدت یك سال زندگی کند یا ده‌الاغ
بخر د . به ی ك‌نمایشنا مه جد ید
به ندر ت بیش از پنج یا شش‌اجرا
در مادرید اختصا ص داده میشد .
نمایشات در بعد از ظهر هـــا
صور ت وقوع می یافت . در آغاز
تیاتر ها تنها در یکشنبه ها وروز
های جشن باز بودند ، بعدا درشنبه
هاو پنجشنبه ها نیز و بعضـــی
او قا ت در دیگر روز ها . اما ،میان
وقفه های (لنـت) (۲۸) ،طاعون،
مر گك های سلطنتی ،گر مـــای
تابستان ، وبارا ن های زمستا ن
به سختی بیش از ۲۰۰ اجراء در هر
سال می شد داده شود . آزرد ه‌از
خسار ت شغلی در روز هـــای
بارا نی ، ستار ه ایتالیائی (گاناسا)
در ۱۵۷٤ کورال مادرید(دولاپاچکا)
(۲۹) را باز ساز ی کرد ،سقفی‌بر
روی صحنه و صند لی های‌تماشا
گرا ن اضا فه نمود ،و خیمه ای بر
محوطه ای که تما شا گرا ن عا دی
می ایستا دند کشید .

گام بعد ی در مادر ید سا ختن
دو تیاتر دائمی توسط(کوفرادیاس)
بود، یکی در ۱۵۷۹ و یکـــی در
۱۵۸۳ . در مجموع آنها بسیـــا ر
شبیه (کورال دولاپاچکاه)بودند ،
لکن پله ها ئی جهت رسیـــــد ن
به گا لری هاو لژ ها سا ختـــه
شد ند ، واطا ق تعو یض لبا س
در پشت صحنه فراهم آمـــد .
تیاتر های قد یمی تر بتد ریـــج
در مادرید از میان رفتند . در یکی
دوسا ل بعد تما شا خانه ها ئی در
(تولدا) ، (سیویل) (والنسیا) ،
(گرانادا) ، و(سارا گوسا)ساخته
شدند . فضا ی درو نی یك تئا تر
چو ب سا خت‌درسیو یل –کولیسئو
(۳۰) –چهل ستو ن داشت (باپایه
هاو سر ستون های مر مرین) ،
این تیا تر در ۱٦۳۲ مسقف با ز
ساز ی گردید ، « با گنجا یش‌میان
چهار و پنج هزار تما شا گر ، تمامی
آنها (توسط نو عی معجزه‌معماری)
به طور برابر قا در به دیـــدن و
شنید ن بودند » .ما هیچگو نـــه
مدرکی نمی توانیم بیا بیم کـــه
پروسینوم هاو پرده های جلـو ی
صحنه به (کورال های عصرطلائی)
هجو م آوردند . کا ملا محتمل‌است،
البته ، که د رنمایشا ت در بـاری
آنها مورد استفا ده قرار می‌گرفتند،
زیرا (فیلیپ‌سوم) و(فیلیپ‌چهارم)
معماران ایتا لیائی رابرا ی برصحنه
بردن نمایشا ت شا ن وارد نمودند.

نخستین تما شا خـــا نه
عمو می مجهز نظیر یك تیاترمدرن
امکا ن دارد یك سا ختما ن مو قتی
در مادرید باشد جائی که یـــك
کمپا نی ایتالیا ئی از تقر یبـــاً
۱۷۰۸ تا ۱۷۱۹ اپرا کمدیا به‌نمایش
در می آورد . در همان محل ، در
۱۷۳۸ ، یك اپرای بزرگ زیر نظر
دیپلما ت ایتالیا ئی اهل پار مـا ،
(مارکسه دی اسکاتی)(۳۱)،تکمیل
شد، و با اپرای (آرمیدا پـلا سی
تا دمتر یو)(۳۲) گشایش یا فت .
صحنه مطمئنا باید پروسینومی ،
پرده ای ، و تما می آلات و ادوا ت
صحنه ای دیگر ی که اپرا هـای
ایتالیا برای یکصد سال‌در خدمت
گرفته بودند ، می داشت .

باز یگرا ن ، لباس ها،ودکور

از بسیار ی جهات تیا تر ها و
نمایشا ت اسپا نیا شبا هت به‌تیاتر
ها و نمایشا ت انگلستا ن‌از۱۵۸۰
تا ۱٦٤۰ داشت.درلندن ،پسربچه‌ها
هموار ه نقش های‌زنا ن را تا بعد
از رنسانس در ۱٦٦۰ بازی‌کردند .
هما نطور که ما تو صیف (روجاس)
راجع به کمپا نی های اسپا نیا ئی
دیده ایم ، پسر بچه هاو زنا ن‌هر
دو بر صحنه های نا به هنجا ر
ولایتی ظا هر می شدند . درمادرید،
زنان باز یگر اجازه نداشتند درتیاتر
های عمو می ظاهر گردند تا۱۵۸۷.

این اعطای رسمی توسط (کلمبا ین) های (کمدیا دلارته) تحمیل گردیده از آن به بعد زنان باز یگربگو نه وسیعی مشهور شدند . آنا ن به نمایشا ت در بار هجوم آور دند و تحت لوای (قلیپ چهارم) آنان تقر یبا پر ستش می شد ند. یکی از بهترین « لاکالدرونا» (۳۳) معشوقه شاه بود و مادر پسر بر جسته اش (دون خوا ن آستوریا) (۳۴) : وی سر انجام بازنشسته‌و رئیسه را هبه های یك دیر شد .

عیناً شبیه آن در لند ن ـو هر جای دیگر تا پایا ن قرن هجد هم- باز یگر اسپا نیا ئی بر رو ی‌صحنه لباس زمانه خود را می پو شید . تنها استثنا هنگا می بود که اونقش یك پیرو یا شخصیت های مذهبی‌را در یك درام تاریخی باز ی‌می‌کرد ، وحتی آنو قت لباس پوشی‌می‌توا ـ نست درهم برهم باشد . (لوپه- دووگا) شکایت می کرد که «نما یش نامه امروز انبا شته از لبا س های بربری، است : یك ترك البا‌س‌یخن بسته یك مسیحی را می پو شد ،و یك رو می شلوار سوار ی تنگ » . بازیگرا ن زن نیز ، هر زما ن که نمایشنا مه نو یس می توانست ترتیب آن‌را بد هد ، شلوار سواری تنگ می پو شید ند . لبا س‌بیشتر و بیشتر گرا ن شد همچنا نکه (عصر طلا ئی) پیش می رفت . در۱۶۳۶یك‌بازیگر ۳۶۰۰ ،افغانی‌برای یك ردای فاخرانه گلدوز ی شده پرداخت .

اگر تیاترهای‌انگلیس‌در د و ر ان الیزابت و (جمیز اول) طر حی را که اکنو ن مورد قبو ل بیشتر دانش پژو هان است تعقیب‌می‌کرد، (کورال های) اسپا نیا به نظر م ی‌رسد در ترتیبا ت عمو می شبیه آنها بود ، و صحنه‌ها یشا ن به سبك بسیار یکسا نی مورد استفاده بود. آنها هیچ‌پروسنیوم یا پرده افتا ن نداشتند . چند ین درب برای ورود باز یگران و جود داشت ، به اضا فه یك (دریچه) (۳۵) در صحنهٔ یك پار چه پرده‌ای یك صحنه درو نی را در انتها‌پنهان یا آشکار می ساخت. یك‌گالری‌دربالا یك بالکن یا یك جا ن پناه رافراهم می‌آورد . پرده هائی در طرفین و همچنین در پشت وجود داشت ،و این ها می توانستند کنار کشید ه شوند تا شیئی را که کار اکترهادر یك نمایش ممکن بود به سوی شان روند آشکار ساز ند . به نظرمیرسد (قطعه های دکور)خاصی و جو د داشته اند ـدر ختا ن ، بر ا ی مثال ، منقوش بر مقوا یا کتان. اما بیشترین تغییر صحنه ، نظیر (گلوب در لند ن ، با خار ج‌نمودن باز یگرا ن از یك درب ،خا لی گذارد ن صحنه ، و سپس آو‌ردن باز یگرا ن به درو ن از درب‌دومی، انجا م می شد . دیالوگ های تو ضیحی کمك می کردند .

در اسپا نیا ، دکور های‌ماهرانه نمایشا ت در بار ممکن است زودتر از انگلستا ن به تیاتر ها دست انداخته باشند . در یك مقد مه در کتا بی از (کمدیا ها) ، چا پ شده در ۱۶۲۲ ، لو په دووگا) به صحنه آرا ئی ووسایل مکا نیکی‌از طریق دیالو گی میا ن یك غر یبه وبك کاراکتر بنا م تیاتر حمله میکند :

تیاتر : نمی توا نی به بینی که‌من زخمی هستم ؟ دستها وپاهایم شکسته اند من پر ازسوراخ‌هائی هستم وارد شده توسط یکهزار دریچه و میخ .

غریبه : چه کسی تورا به این وضع فلاکت بار انداخت ؟

تیاتر :

نجار ـ به فرمان مدیرا ن تیاتر... تهیه کنندگا ن وابسته به وسایل مکانیکی اند ، نمایشنا مه نو یسا ن به نجاران ، وتما شا گرا ن به‌چشم هایشا ن

این‌همین ن (لوپه دووگا)بود که اول گفت : (به من چهار پایه ، چهار تخته ، دوبازیگر ،ویك‌احساس گرم بدهید .)

یك نمایش بی نهایت متنو ع

در مقایسه با بسیار ی نمایشات در دربار و در خیا با ن ها ،تولیدات در تیاتر های نخستین تر با ید به طرز اسف‌باری‌لخت وساده‌به‌نظر رسیده باشد ، اماآنچه که‌تما شاگر گوش می داد پیچیده تر ین نو ع سر گرمی بود که تاکنو ن در یك تما شا خانه عمو می به نمایش در می آید . نخست مو سیقی دانا ن می نوا ختند . سپس نو بت یك(لوآ) بود . این امکا ن داشت یك منولوگ ساده یا ، احتمالا بیشتر ، یك هجو ادبی به کلام شعری در آمد ه یا خوانده‌شد ه توسط دو تن‌ازباز ی گران با بیشتر باشد . پس از آن پرده اول می آمد ، لکن گا هی اوقات یك (پاسو) میان پرو لوگ وخود نمایشنا مه وجود داشت ، ورنه یك ترانه و رقص . میان پرده اول‌ومیان پرده دوم و سوم ،تماشا گر سر گرم (پا سو) یا (انترمذ) دیگری می شد . این تفریحا ت میان پرده ای ممکن بود توسط بازیگرا نی که ضمن خواند ن می رقصید ند تکمیل شود .و یکی از این (بائیل ها) (۳۶ ، ـآنطور که شماره های رقص را می نا میدند ـ نمایش رابه پایان می رسا ند .تمامی

نمایش احتمالا به‌درازی‌سیاهه نامه های پایا ن‌ناپذیر (صحنه‌ویکتوریای) خودمان بودکه اغلب متضمن یک تراژدی ، یك فارس کوتاه یابالت، یك کمدی یا ملودراماویك (اپی‌لوگ) وبرخی اوقات یك (مجموعه) (۳۷) از نمایشات (وودویل)

سروانتس ، وگا،وکالدرون

ممکن است به نظر شگفت آور رسد که هنر نمایشنامه نویسی بتواند تحت شرایطی چنان عجیب شکوفا شود . لکن نمایشنامه نویسان اسپانیائی همقطاران فوق العاده ای بودند . اغلب آنان جسورانه زندگی می کردند ، و بسیاری از آنان مقدار زیادی از خوش بنیه‌گی زندگی خویش رابر صحنه بر گردان نمودند .

(سروانتس)، اولین نمایشنامه نویس بزرگ‌پس از (رودا) ، یك سرباز و یك عضو نظم مقدس هردو، بود ـ نظیر اکثر همقطارانش ، وی سه بار در نبرد دریائی (لپانتو)(۳۸) زخمی شد وا زاستفاده ازدست و بازوی راستش محروم گردید . وی پنج سال را دریك زندان الجزایری گذراند ، سپس (آزورس)(۳۹) جنگید . فقر از سرش دست بر دار نبود و به زندانش انداخت . او به دسته (فرانسکن) (۴۰)پیوست، و آخرین قسمت (دون کیشوت) را درست قبل از آنکه همچو یك مرد فقیر بمیرد به پایان رساند . متاسفانه ، بیشتر نیروی حیاتی خود را به آن زمان نوول بزرگ‌داد تابه سی(کمدیا)و (انترمذ) که مدعی بود نوشت . در مقایسه با آثار (لوپه دووگا) و (کالدرون) ، نمایشنامه های (سروانتس) ـبه استثنای شاید (انترمذها) خشك ورسمی به نظر رسند .

نمایشنامه نویس مهم بعدی (لوپه دووگا) به همان اندازه شگفت آور در نمایشنامه هایش بود که‌در زندگیش ، که مقدارزیادی باز گو کننده است . وی به‌همسران، معشوقه هاو فرزندانش عشق ورزید و آنان را از دست داد. با (آرمادای)اسپانیا بودوازسرنوشت آن گریخت . برای لائی‌های توپ یکبار وی از همان کاغذی استفاده نمود که برروی‌آن‌برای یك‌آکتریس بوالهوس شعر مشق کرده بود . اشعاری زشت در باره یك عشق از دست رفته دیگر و تمامی اعضای فامیل معشوق باعث‌تبعید وی از مادرید با کیفر اعدام گردید . در عرض یکی دوماه، پسری از یك همسر و فادارداشت، و پسر دیگری از معشوقی‌وفادارتر. آنگاه که پنجاه سال داشت، به‌یك انجمن برادران مذهبی پیوست .او به نوشتن نمایشنامه و عشق بازی ادامه داد . اما تکالیف مذهبی اش را هم انجام داد، تا خون آلودشدن دیوار های حجره اش خود رازد ،و در سوزاندن یك کشیش مرتد بسته به چوب کمك کرد .

(لوپه دووگا)ابداع گر وپیشگام بزرگ (عصر طلائی)درام اسپانیا بود . او فرم نهائی (کمدیا) را ریخت و به آن تشخیص داد. به جای دوباره کاری بر طرح‌داستان نمایشنامه دیگران ، وی‌رقبایش داستان های تازه ای داد تا دزدی کنند . یکی از نمایشنامه های سبك ترش (الاسراو دو مادرید) (پولادمادرید) برای (مولیر)، طرح داستان‌نمایشنامه (طبیب اجباری)رافراهم آورد . برخی مواقع ،البته (وگا) برروی رمانس های قدیمی کار

کرد . وی قطعه های تاریخی نوشت، شامل (دنیای جدید کشف شده توسط کلمبوس «۴۷». (وگا) تراژدی را باکمدی آمیخت‌ونخستین درام اجتماعی رابیرون داد، (فیونته اوجونا) (۴۳) ، (معدن‌گوسفند). مانند یکی دیگر از نمایشنامه‌هایش (ال آلکالد دوزلامه) (۴۴) (شهردار زالامه) ، غمخوارانه با مشکلات طبقات فرو دست بر خورد نمود .

بازده (لوپه دووگا) ازنمایشنامه ها چندان زیاد بود که (سروانتس) وی را یك (اعجوبه طبیعت نا مید . یك سال پس از مرگ در ۱۶۳۵، یك نویسنده اسپانیائی به اواعتبار ۱۸۰۰ (کمدیا)و بیش از ۴۰۰ آتوس را داد ، و ما امروز اسناد ۴۳۱ ـ نمایشنامه غیر مذهبی را در دست داریم . (لوپه) در حروف درشت گفت : (بیش از یکصد اثر هریك در بیست‌و چهار ساعت از الهه‌های هنر به تیاتر تبدیل شدند .) .

علیرغم پر باری (وگا) ، به نظر می رسد وی یك سطح بالای بازی نیرومند ورمانس رنگارنگ ، تاثیر شعری و بیان فصیح را حفظ کرده باشد . همچون تماشاگرش ، وی علاقه به شخصیت پردازی عمیق نداشت . (سامرست موگام) (۴۵) در (دون فرناندو) (۴۶) کلیدی برای افسون شعری که (لوپه) بادرام اش توام کرد به ما می‌دهد:

نمایشنامه هایش . . .به‌بهترین وضع می توانند درك شوند اگرشما به آنها به حیث (آثار)اپرائی که در آنها شعر جای موسیقی رامی‌گیرد، بنگرید . وی یك‌پاساژتحسین انگیز خواهد نوشت که در آن‌سه شخص ، برای مثال ، بر سر یك ایده تخیل می کنند و برگ‌می‌دهند،

هریك سخن خود را بابر گر د ا ن همانندی پایا ن می دهد ، لذا شما تقریباً می توانید انفجار تحسین انگیز ی که بر نبوغ درود می گوید بشنوید . بعض ی‌موا قع یك کاراکتر مو ضوعی را در چهار بیت عر ضه خوا هد نمود وسپس آنرا در دوبیتی هائی گسترش می دهد که هر یك از آنها با یکی از چهاربیت پایا ن می پذیرد . این هما نقدر یك (آریایی) (٤٧) تنظیم شده‌است‌که (لادونا ا مو بایل)(٤٨)

(کالدرون)ـ آخرین بسیار ی از نمایشنا مه نو یسا ن بـز رگـك اسپانیا ئی ـ در بار و مرد م‌هر دو رافتح کرد . رتبه (سلحشور ی) گرفته از (فیلیپ‌چهار م)پس‌از آنکه کار گردا ن نمایشـات در بار ی شد ، او بعـداً به سمت افتخار ی پیش نماز شا ه منصو ب گردید . (کالدرون)درسه جنگ خدمت کرد ، در هشتاد و یك سالگی ثرو تمند و مورد احترام‌مردم و دارائی خود را برای کلیسا که برای آن تعداد زیادی (آتوس)نوشته بود باقی گذارد .

در ۲۰۰ (کمدیا)و (آتوس)(کا لدرون)بطورآزادانه‌از (لوپه دووگا) و سایر نمایشنامه نو یسان قرض گرفت ، یك عادت تیاتری رنسانس. کاریك مرد مذهبی واقعی ،نمایشنامه هـا یش به خا طر ارزش معنـوی والا یشا ن ، حس اعتقاد شا ن ، به اضا فه کیفیت شعر ی بلندشد ـان مشهور اند . دنیای مدر ن هنـوز (لاویدا اس سو نو)(٤٩) (زندگی یك رویاست) او را تحسین‌می‌کند و (ال گرا ن تی ئترودل موندو)(٥٠) (تیاتر دنیای بزرگ) ، و نیزاقتباس خودش را از (شهر دار زالامه آ) اثر (وگا) ، که در آن (کالـدرون) موضوع (معدن گوسفند) راترکیب کرد. (گوته) (٥١) (وشلی) (٥٢) ستایش گرانه از (کالدرون)نوشتند. تعدادی از نمایشنامه هایش تو سط نمایشنا مه نو یس آلما نـی (گریل پار زر) (٥٣) و توسط (ادوارد فیتز جرالد)(٥٤) کـه رباعیات (عمر خیام)را جاو دا نه ساخت ، ترجمه شده اند .در قرن خود مان (ماکس راینهار ت) (٥٥)، بگونه مو فقیت آمیز ی (تیاتردنیای بزرگ)و همچنین (لاداما دیونده) (٥٦)را تحت عنـوا ن (دونادیانا) (٥٧) تولید کرد .

اصالت‌درام اسپانیا بوسیله‌تشریك مساعی دو کارا کتر بزرگ به تیاتر اخیر تر سر زمین های دیگر ثا بت شده است . (گیلن دوکاسترو) (٥٨) درا می نو شت در باره یـك قهر مان قرون وسطی از اسپا نیاکه (کرنی)(٥٩) آن رابه (لوسید) (٦٠) تغییر داد . نمایشنامه نویس دیگر (تیرسو دومولینا)(٦١) کاراکتر معروف (دون ژوان) (٦٢) راخلق کرد . نو یسند گا ن در ایتا لیـا، فـرانسه، انگلستان ، و هلنـد بسیار ی از کمدیا های اسپا نیا ئی را ترجمه یا اقتبا س نمودند .

رژه درام ملی .چهار نمایشنا مـه نویس بزرگ از اسپا نیا ، انگلستان و فرانسه ، اسپا نیا ئی هـا زودتر از انگلیسی ها شرو ع‌کردند و بیشتر ادا مه دادند .

غریزه اسپا نیا برای دیا لـوگ وفرم‌آزاد

دو غرابت در بار ه نو یسند گان اسپانیایی در حال بورژواشدن‌وجود داشت که درام را یك فرم طبیعـی بیان ساخت و آن رااقـادر ساخت یك هنر واقعی مردمی باشد .

نو یسندگان اسپا نیائی به نظر می رسید به طورطبیعی در کدیالوگ دارند. حتی نوول هایشا ن ـواسپا۔ نیولی ها توسعه این فرم بلنـد داستانی را را هبر ی کر دند ـ به سنگینی بر گفتگو اتکا داشتنـد. (لاترازی ـ کمدیا دو کالیستو ای ملیبئا) (٦٣) ، (عموماً لاسلستینا) (٦٤) خوانده شده و در ١٤٩٩چاپ گردید ٦ به نظر نمایشنا مه ی بلند مطولی می‌رسد . نوول های تو صیفی از ماجرا جوئی فرو مایه ، آغـاز شده در ١٥٥٣ ،از دیالوگ بهـره بردار ی کرد ، وخود (دون‌کیشوت) هما نگو نه که شما ممکن است از صحنه ای که ما نقل کرده ایـم قضاوت کنید ـ مفتو ن گفتگوبود. درام گفتگو در اسپا نیا ناگزیر بود.

نمایشنا مه نو یس اسپا نیا ئی، هما نند نمایشنا مه نو یس(الیزابتن) مقدار بسیار زیادی پیشر فت کرد ، زیرا از قید و بند های فـر م کلاسیك رهابود . وی وحدت های زمان و مکا ن را نا دیده انگاشت ، گرچه درکل وحدت عمل‌دراماتیکی‌را رعایت نمود . وی هرگز در برابربت نمایشنا مه پنج پرده تعظیم نکرد . برای مدتی وی در چهار پـر ده نو شت ، اما بزودی کمدی ها یش را به‌سه پرده‌کاهش‌داد .(سروانتس) ادعای این را دارد . (وگا) افتخار به دوستش (گریستو بال‌وی روئز) (٦٥) می دهد در ١٥٥٣زمانی‌کـه (وی‌روئز) هنوز چهار سالش نبود، نمایشنا مه نویسی بنـا م (فرانسیکو دوآوندانو)(٦٦)درسه پرده نو شت .

دانش ما از تیاتر اسپا نیا براین حقیقت خو ش قرار دارد که‌نمایشنامه نویسا ن از نو شتن در بار ه پیشه اشان مشعو ف می شد ند .بسیاری از ای ن‌ها به محدودیت های فر م کـلا سیك حمله می کر دنـــد . (تیر سود و مو لینا) به‌موضوع، درنمایشنامه اش (ال ورگونزوسو- ان پالا سیو) (٦٧) حمله بـــرد . (سروانتس) در پرده دوم (الرافین دیکو سو) (٦٨) کاراکتر زنی دارد بنام (کمدی) که به کارا کتـــر (کنجکاوی) می‌گوید او قوا نیـن را رعایت نمی کند ودر اینجا تنها راه پیشر فت قرار دارد . بالا تراز

همه ،(لوپ ه دووگا) محدودیت های کلاسیك را تقبیح کـــرد . ضمـــن خطاب به عالمان اکاد می‌مادرید در (هنر جد ید نوشتن نمایشنامه ها) (٦٩) ، به‌شعر ر می‌گوید :

این مبحث به نظر آسا ن می‌رسد، و برای هر یك از شماه ا که یکی دو نمایشنا مه نو شته آیدو همـــه

چیز را در بار ه هنر نو شتن آن ها می دانید باید آسا ن باشد . من‌از حقار ت این که آنها را بـــــدو ن هیچگو نه هنری نو شته ام رنـــج می برم . . .آن زمان که من بایدیك نمایشنا مه بنو یسم احکـــــا م (کلاسیك) را با شش کلید قفـــل

می کنم ، و (تر نس) و(پلوتوس) را از تفکرم تبعید می‌کنم . . .مـــن می دانم که ، گر چه آنها (نمایشنامه هایم) ممکن بود بهتر باشند اگر به

سبك دیگر ی نو شته‌می شد ند ، اما آنها تائید ی را که بهره منـــد شد ه‌اند نمی یافتند .

یك تیاتر شکو فا در یك کشور مخروب

درام ، (موآم) می گوید (در هیچ زمان و کشوری به کثرتی کــــه در اسپا نیا در طول یکصد سالی که با مرگ ـ کالدرون ـ خاتمه یا فـــت شکو فا نشده است) . در ١٦٨١ ، زمانی که یکی‌ازنمایشنامه نویسا ن بزرگ آخر ینش مرد ، مادر ید چهل تئا تر داشت . ما نام بیش از ٢٠٠٠ بازیگر (عصر طلائی)را می‌دانیم . کسی تخمین زده است که ٣٠٠٠٠ ـ نمایشنا مه نو شته وبه نمایش در آمده بوده اغلب آنها با هر معیار ی باید نسبتا ضعیف بوده باشند ، اما بسیار ی بر جسته بودنـــد ، و تعدادی اکنو ن شهر ت‌جها نـــی دارند.

داستا ن تیاتر اسپا نیا زیـا ده تعجب آور است ، زیراهمچنا نکه درام اش در قدر ت حیا تی واهمیت رشد می کرد اسپا نیا می پژ مرد. نمایشنا مه نو یسی با فتح دنیا ی نو شروع شد . درام حقیقی تکامل یافت ، و دراما تیست های بهتـــر و پر اهمیت تر ی ظا ه رشد ند ، حت ی‌در همان حال که اسپا نیا از فقر وگرانی در داخل رنج می برد ، و در حالی که جنگ ها در هلندو ی را خشك می کرد . از این قـــرار ، بایك‌درنگ‌غریب فرهنگی، صحنه و هنرهای‌زیبااز نظر کیفیت عقلا نـــی رشد می کرد همچنانک ه کشورتنزل می نمود . در سر زمین و یر ا ن و گرسنه ـ جائی که یك سلحشور به محبوبش غذا به جای گل هد یه می کرد ـ تیاتر ها مضا عف‌می‌شدند و مردانی همچو ن (لوپه دووگا) و (کالدرون) به‌جاو دا نگی رسیدند.

1— Lofe De Rueday.
2— Autores De comedias.
3— Paso. ......
4— The olives
5— Ballad
6— Agustin De Rojas
7— Bululu
8— Raque
9— Maravedis
10— Gangarilla
11— Combaleo
12— Compania
13— The Jesuit colleges
14— Vollabdolid.
15— The Alcazar
16— Reales
17— Elbuen Retivo
18— Calderon
19— Alberto Ganassa
20— Patio
21— Malaga
22— Carrales
23— Teatvo
24— The cazuela
25— The Musketeers
26— Cofradies
27— Shakes Peaves Globe
28— Lent ...
29— Dela Pachece
30— The Coliseo
31— Marchese-Di-Scotti
32— Armida Placita Demetrio
33— Lacaldevona
34— Don Juan of Austria.
35— Trap
36— Bailes
37— Olio
38 — Lepanto
39— Azores
40— Franciscan
fAhgnai16V1 — h m
41— Elacero De Madrid
42— The New World Discovend By columbus
43— Fuente ove I una
44— El Alcalde De Zalamea
45— Somerset Zaugham
46— Don-Fermando
47— Aria
48— La Donna E' Mobile
49— La Vida-Es-Sueno.
50— El Gran Teatro Del Zundo
51— Goe the

(بقیه پاورقی درص ٥٠)

دبورژوازۍ ښکلا پېژندنې غوره جریانونه

دنو نسمی پیړی د نیما یی
شخه بیا تر اوسه پوری دبورژوازی
ښکلا پیژند نی زوا ل دوا م لـری
اید یا لیسبم ، د گما تیزم ، انتی
هو ما نیزم اوانتی ریا لیزم دبورژـ
وا زی ښکلا پیژند نی غوره‌جهتونه
تشکیلوی . داپخپله ددی ښکـارـ
ندو ی دی چی پانگوا لی د زوا ل
لور ته روا نه ده او نورنشی کولای
د ښکلا پیژند نی په شمو ل د
فرهنگ پرمختگ تا مین کړی .

داوسنی بور ژ وا ز ی خورا
مشهـور اواغیـز مـن فلسفـی ـ
استیتیکی جریا نونه دا دی :

انتو یتیو یزم (ا .بیرگسون
،ب. کروچی) ، نیو تو میزم ،
قرئید یزم ، سیما نتیکی ایدالیسم
پراگما تیزم ، ((د ژوند فلسفه))

او د هغه نوی ډو ل اگز ستنسیوـ
لیزم. اوسنی بورژ وا زی ښکلاـ
پیژند نه کا ملا اید یا لیستی ده .
په هغه کی ذهنی گری او تصو ف
پوره حاکمیت لری هغه دبحرا ن
شخه دبورژ وا زی هنر دخلا صو ن
لپاره کار کوی او دافرا طی فورـ
ما لیستی جریا نو : او بستر ـ
اکسیو نیزم ، پریمیتو یزم ، سورـ
یا لیزم او دا سی نورو د حقانیت
شخه دفاع کوی .

په ښکلا پیژند نه کی انتوـ
یتیو یزم د شلمی پیړی په اوایلو
کـی دانری بیر گسون (١٨٥٩ـ
١٩٤١) له خوا منځ ته راغـی .
دبیر گسو ن افکار په راسیو نا ـ
لیزم تکیه لگوی . دبیر گسیو ن‌په
عقیده ذهن د شعور داسی یو قاـ
بلیت دی چی کو لای نشی یواځی
بی حرکته اومړه شیزو نه وپیژنی،
نه ژوندی . ژوند بیخی دمفا هیمو
په ذریعه نه شی پیژندل کیدای .
ژوند یوا ځی د ځو رید نی په بهیر
کی داتکل (حدس) له‌لیاری پیژندل
کیدای شی اوبس .

نوموړی اورا سیو نالیستی (١)
تیوری دوا قعیتو نو په ایدیالیستی
درک باندی ولاړه ده . دبیرگسون
په نظر، وا قعیت دما دی شخه‌آزاد
((امتداد)) ، د عقل نه بهر عالی
شیز اویو داسی ما هیت (دژوندانه
روحیه) دی چی په مفا هیمو کی
نشی ځاییدلای .

د ژوندا نه رو حیه ـ امتداد،
حرکت ، دوا مداره خلا قیت او
آزاده ده . چی دا ټو ل یواځـــی
دخا صی عا طفی او هنری هڅوله
لیاری پیژند ل کیدای شی .

داتکل یو خـاص ډولد
ښکلا پیژند نی اټکل دی . همدغه
د ښکلا پیژند نی اټکل د ژ وندانه
دپټ ما هیت د حسی پیژند نی لوړ
شکل دی . دبیر گسو ن دمعرفت
تیوری هم د هغه د ښکلا پیژند نی
په شیر ارستو کرا تیك اثرات‌لری:
یواځی ځو تنو نیکمر غه کسانو ته
د ژوند دعا طفی او حسی پیژندنی
استعداد ور کړل شویدی .

دبیر گسو ن حسی طر ح
د ښکلا پیژند نی بنسټ د علم
(منطقی تفکر) په څیرو یمبا ړ و ی
دبیر گسون د ښکلا پیژند نی ټولی
مقو لی په دگما تیکی اټکلو نــو
بدلیږی . خپله خلاقیت د مستقیمو
شعوری پدیدو په کانو ن باند ی
بدلیږی دمارسل پرو ست څو
توکیزه حما سی روما ن ــ دلاس
څخه د تللی په لټه کی په اد بی
اثر کی دبیر گسو ن د فلسفی او
ښکلا پیژند نی انځورول دی .

په شلمه پیړی کی ، نا متو
بورژ واز ی ښکلا پیژندو نکــی
بینید یتو کرو چی هم اټکل دښکلا
پیژند نی د بنسټ په څیر وما نه .
کرو چیزم ، اوس ، په ایتالیا ،
امریکا او نورو هیوادو نو کی نفو ذ
لری .

کرو چی عینی اید یا لست
دی . هغه یوا ځی یو عینی موجود
(بی تنه روح) چی د هیگل مطلقه
ایډ یا څخه بل څه ندی ، پیژنی.
د کرو چی په عقیده ، هــنر
د ((اټکل)) یــاد ((تصـور)) ،
((فانتازما)) ، ((دانعکاس ډو ل))
څخه عبار ت دی . هغه په غو څه
تو گه دداسی هڅو چــی دما دی
شیانو او پدیدو د ښکلا څر نگوالی
وټا کی ، مخالف وه . هغه وا یی :
هنر ((جسمی فاکت)) ندی ،هنر
په آوازونو ، رنگو نو او د هغوی
په متقا بلو ا ړیکو او دجسم پــه
شکل کی ما دی بنسټ نلری .هنر
به په را تلوونکی کی د گټو اومورال
سره کار ونلری . پدی معنی چی هنر
به کا ملا بی فایدی او دمورا ل په
ارتباط بی غر ضه وی . همدارنگه
هنر ((نظری آگا هی)) نده . پــه
هنر کی گــو یا د((حقیقــت)) او
((دروغ)) مسئله بیخی ځای نلری
ځکه چی د ((وا قعیت څیړ نه))پکی
نشته د کرو چی دنظر سره سم ،
هنر غیر منطقی او حسی اساس لری
((نه فکر، بلکی احساس هنر تــه
سمبو لیکه ناز کتیا ور بخښی :
هنر ــ الهام او تخیل ته ورننو تل
دی)) .

څنگه چی وینو ، کرو چــی
هنر دانسانانو د ټو لنیز ژونــد
دټو لو سا حو : سیاست ، مورال
او علم څخه بیلو ی . کرو چی هر
ډو ل عینی مضمو ن (حتی دوا ــ
قعیتو نو کنایه هم) د هنر لــه
سا حی څخه وباسی هنر یوا ځی
هنر دی ، هغه یوا ځی د ځان لپاره
ارزښت لری.

کرو چی دخپلو افکارو (د
هنری خلاقیت حسی طر حی اودهنر
کامله خپلوا کی) په څېرو لو سره
دبورژ واز ی غیر بشری ، غیــر
ریالیستی او مخ په زوا ل هنــر
تیوریکی اساسا ت تقو یه کوی .

په اوسنی عصر کی دمروجو
اونفوذ لرو نکو فلسفی جریا نونو
څخه یو هم نیو تومیزم دی .دنوموړی
ارتجاعی اید یا لو ژیکی جــریا ن
شعار دادی : ((بیر ته دمنځنیو
پیړیو عقاید و په لور !)) دنیو تو-
میستا نو داعتبار و ړ لو ړشخصیت
فوما اکو نسکی دی . نیوتویستان
د علو مو اساسی دنده د ((خدایی
کلام)) څیړ نه او غور بو لی .

هغوی علم اوهنر د مذهــب
تابع گر ځوی . د هغوی اساســی
تیزس دا دی چی مذهب دعلم او
ښکلا پیژند نی سره په پوره هما ــ
هنگی کی قرار لری .

دنیو تو میستی ښکلا پیژ ــ
نــدنی نامتو تیوریسن فرا نسوی
فیلسوف ژا ك مار یتن (چی پــه
۱۸۸۲ کی زیږید لی) دی هغــه
دخدای په و ړاندی د هنر منــد
د ((مسوو لیت)) څخه خبری کوی
او د هنر معر فتی ار زښت په غوڅه
تو گه نفی کوی . دهغه په عقیده ،
هنر دوا قعیتونو انعکاس اوپیژندنه
نده، بلکی ، ((خلاقیت)) دی دمار ــ
یتن په نظر ، دهنر مند لپاره پــه
ماهیت کی هیڅ عینی قانونمندی
چی هغه ور څخه پیرو ی و کړی ،
وجود نلری . هنـ رمند په خپلــه
اراده کولای شی ((خلاقیــت))
وکړی .

ماریتن د هنر معر فتــی
اهمیت او ریا لیزم نفی کوی،لدی
سره ، هغه دانتی ریا لیزم اودیکا ــ
دیزم هنر ستا یوو نکی په څیر
وا قعیتو نو د شکل هر ډو ل بد ــ
لو ن درست گڼی .

په بورژ واز ی هیوادو نوکی
د فرو یدا یزم رواج موندل، دهغی
ټو لنی دمعنو ی و حشیت ښکار ــ
ندوی دی . داتریشی روا نشناس
فرو ید افکار لوموړی پــه روا نه
شناسی کی منځ ته را غلل او هلته
دو مره قوت ته ورسیدل چی ترننه
پوری په امریکا کی د فرو ید او ته
ریته دخا ص باور وړ ده. وروسته
بیا فرو ید یزم دروا نشنا سی څخه
نورو علو مو ته (د ښکلا پیژند نی
په شمول) سرایت وکړ .

فرو ید درو حیاتو ډیرمسایل
تر غور لاندی ونیو ل . دفرو یډ
په عقیده یوه خا صه قوه((لیبیدو))
دروح بنسټ تشکیلوی . رو ح په
باند نیو شرایطو پوری اړه نلری.
باند نی اغیزی فقط دپټو تمایلا تو
درابر سیره کیدو انگیز ی تشکیلوی
دننی شو قو نه د ټو ل رو حی

۱ــ ار راسیو نالیزم .فلسفی
عقاید دی چی د تفکر دمعر فــت
امکانا تو پر محدو دیت باند ی
ټینگار کوی او اټکل برینبسید نه ،
حس او غریزه دمعر فت خورا لو ړ
ډو ل بولی .

ژوند ټا کوونکي دي . دغه پټې قوي دانسا ن دټو ل رو حي ژوند مضمو ن تشکیلوی . دنړی منظره فقط دننیو ادرا کو ظا هری انځور دی . د فرو ید په عقیده، دانسان ټو ل رو حـــی سیستم ددری قشرو نو څخه جوړ شویدی :

شعور ، ما قبل شعور او بی شعوری. بی شعوری د ټو ل روحی ژوند اساسی (غا لبیدو نکی) عامل دی . پټې غریزی دانسا ن‌دمعنو ی ژوند اساسی بنسټ جوړوی .

فرو ید د همد غه نظر یا تو پر بنسټ ، خپلی ښکلا پیژند نی ته وده ور کوی . د فرو یډ په نظر بی شعوره تمایلات یعنی ((دمړینی غریزه)) او ((د ژوند غریـــزه)) (لیبیدو هم په دو همنی غریزه کی راځی) دانسا ن کړنه ټا کی .

غریزی د عقل په ذریعه نه کنترو- لیږی ، برخلاف ، عقلی فعالیتو نه دغریزو په وا سطه‌کنترو لیږی .

فرو یډ یستا ن، هنر ی‌خلا- قیت اواد را ك هم ددغه بشر ی ضد تیزس په رڼا کی تو ضیح‌کوی فرو ید درو حی نارو غیو د ډاکتر په تو گه یو شمیر عصبی نارو غی بیانو ی پدی توگه هغه د ژ وند یوخیا لی ډو ل انځوری چی پـــه رو حی نارو غانو کی کا ملادهغوی د شته و غریزو تابع گر ځی .

۱- دیکا دیزم : په هنر او ادب کی بورژ واز ی او ریا لیستی ضد جریان دی چی دنور سمی پیړی د اوا خر او د شلمی پیړی په اوایلو کی منځ ته راغی ، یاس،نا میندگی او افرا طی انفرادیت یی غوره‌خر- نگوا لی دی .

۲- لیبیدو . هڅه او تلاش تـه و یل کیږی چی زیادتره په شهوانی مفهوم پکار وړل کیږی .

عادي انسا ن هم په دغـــه خیالي نړی کی پا ته کیږی‌هنرمند معکوسه لیار طی کوی‌د تخیل څخه عینیت ته را ځی : خپل تخیل تـه ما دی بڼه ور کوی ، د عمومـــی اهمیت وړ یی گر ځوی، او نورو ته یی رسوو ی ، پدی ډو ل عمومی تحسین تر لاسه کوی ، لدی‌سره دخپلو غریز یی هڅو له پلوه‌خوښی حاصلوی . پردی اساس هنر مند هم همغه رو حی نارو غی دی ، اما دخپل رو حی ژوند د عمومـــی تحسین تر لاسه کوی ، اما د خپل رو حی ژوند د عمومی کو لــــو استعداد لری . فرو یډ د دغـــه استعداد ځا ی د عقل نه بهربولی.

فرو یډ شهوانی احساس د هنر اساسی عا مل گڼی . د فرو یـډ په عقیده ، خپله د ښـــکلا ریښنی هم د هوس را نی په سا حه کی پرتی دی . ددی نظر پر بنسټ دهنر دعینی حقیقت مو ضوع بیخی احمقا نه ده ځکه چی هنـر دوا- قعیتو نو سره هیڅ راز ا ړیکـــی نلری . د فرو یډ ستا نو په عقیده، دخلاقیت پرو سه د عقل نه بهر روانه وی او د هیڅ ډو ل عینـــی قانو نمندی او شعوری کنترو ل لاندی نه وی . په عقل باند ی د پټو غریزو د حکمفر ما یی فرویډ- ستی تیزس دانسا نی عقل پـــر خلاف، دا مپر یا لیستی بربریت د فلسفی یو و حشیا نه برید دی.

د ذهنی ایډ یا لیزم یو ډول په ښکلا پیژند نه کی پرا گما تیزم دی . دپرا گما تیزم فلسفه‌خصوصا هغه شکل یی‌چی جون دیو یـــی ور کړی ، داوسنی عصر خورا بی حیا اوسپین ستر گی فلسفه ده . نومو ړی فلسفه دا مپر یا لستانو ټول و حشیا نه اعمال پر حق بولی. د پراگما تیستا نو عقیده پـــر ((تجربی)) و لاړه ده . د هغو ی پر عقیده تجر به دانسا ن‌داحساس او اندیښنو بهیر دی .

دیو یی د شخصی خو نـــد اخیستنی ټو ل شیا ن چی د تفکر څخه بهر دی د ښکلا پیژند نـــی په سا حه کی شا ملو ی د هغه په عقیده ، هنری خوند ونه (غیـر ارادی)) خصلت لری یعنی د آگا - هانه اعمالو سره کوم ا ړیکی نلری. پدی تو گه ، پرا گما تیستا ن د ښکلی او بد رنگه ، د هم آهنگه او نا هما هنگه منظم اونا منظم او داسی نورو دبیلو لو لپاره د هـر ډو ل معیار ونو مو جودیت نفـی کوی .

ددیو یی افکار در یلیا تیو - یزم (۱) له دریغ څخه چی وایی : ((دمصورو خپرو نو ، عشقی سر- گذشتو نو ، و ژنو او دداړه مارانو د زړ ور تیا په هکله اخبار ی‌گزار- شو نه)) ښکلی دی ، تو ضیح‌کوی. دیوی حتی دی سر حد ته‌رسیږی چی هغه ستر هنری آثار کوم چی په موزیمو نو او ننداړ تو نو کی ایښودل شوی دی د ښکلا پیژندنی دمعیارونو زوال علت بولی .

دیوی په نظر، یوا ځی‌دهنر هغه آثار از زښت لری چی ((دطبیعی ژوند احساس پیاوړی کوی))هغه ددغه ډو ل آثارو نمو نی د شیرو او بد ن په رنگو لو ((هغسی چـــی قبیلوی مشرانو به ځانونه جوړول دهغوی په رو ښا نه جا مو اوپسو- لونو) کی وینی ، دیو یی دنړیوال

۱- ریلیا تیو یزم : ایډ یا- لیستی فلسفی جریا ن دی چی په عینی توگه دواقعیتو نو دپیژند لو دامکانا تو مو جودیت نفی کوی او لدی کبله زمونږ آگا هی دواقعیتونو څخه کا ملا نسبی بو لی .

هنر ټول پر مختګ دهنـــــــري
معیار ونو زوا ل او پر شا تلنــــه
بولی هغه دی ته خورا اندیښمن
دی چی هنر ور ځ په ور ځ دخپل
پرمختګ په بهیر کی د مذهبـــی
کیشو نو څخه آزادیږی د غه ټکی،
هغه، داوسنی هنر د زوا ل اساسی
علت ګڼی . لدی سره د ((هنـــر
دهنر لپاره)) دتیوری سره دهغه
خلاف نظر دد غو د ګما نیـــــکی
افکارو پر بنسټ پوره دوه مخی‌ده.
دیو یی هڅه کوی چی دهنر سا حه
دمنطق او عقل نه بهر وټا کی .هغه
دهنر مند د فعا لیتو نوسا حـــه
دغریز یی محیط پوری مربوط وی
هغه فکر او هنر سره متضاد بولی
داسی چی فکر د ښکلا پرستی او
اد راکو سره دښمنی ، لری په‌پای
کی ، دیو یی دی نتیجی ته‌رسیږی
چی د ښکلا پرستی عینا حیوا نـــی
حس دی لدی سره په حیوانا توکی
دغه حس په سو چه او رو ښا نه
تو ګه (پر ته له فکره)څر ګندیږی.
ددیو یی په نظر ، دښکلا پرستی
جسن مستقیما د هغو څیزو نو په
ذریعه خوندی کیږی چی حیوا نا ت
پری د حیوانا تو په څیر ژ وند
کوی . دغه دی د جو ن دیو یی
د ښکلا پیژند نی ـ فلسفی افکارو
څناوری ماهیت .

دمعا صر بورژ وا زی‌فلسفی
ښکلا پیژند نی په څیر نه کــــی
ضرور ده د ((ژوند فلسفی)) چی
په اوسنی عصر کی داګز ستنسیاـ
لیزم په‌نامه یادیږی. هم وغــریږو
د فلسفی او ښکلا پیژند نی د دغی
ښوو نځی خورا نا متو کسا ن په
اسپانیه کی اور تیګ ـی ـګا سیت
او په لودیز المان کی یا سپیرس
اوهاید یګر دی . داګز ستنسیا ـ
لیزم د فلسفی خورا زیا ت پیروان
په فرانسه کی دی .

((د ژوند فلسفی)) هڅـــه
کو له چی د ټو لنیز ژوند ټو لـــی
پدیدی په غیږ کی ونیسی نوموړی
فلسفه اساسا دبیو لو ژی او روان
شناسی معلو ما ت تحریفوی . دغه
فلسفه پخپل بنسټ کی ـ انسا ن
دعقل نه بهر مو جود به تو ګه چی
دغیرارادی غریزو تراغیزولاندی‌عمل
کوی ، نیسی . پدی فلسفه کـــی
ژوند کله دبیو لو ژیکی مقو لی په
توګه او کله دانسا ن خا لصه‌ذهنی
اندیښنو په څیر ، څر ګندیـــږی
اګز ستنسیا لیستا نو د((ژوند))
اصطلاح په ((مو جودیـــت)) او
((اګز ستنس)) باندی بد له‌کړه،
هغوی مو جودیت د ذهن محصول
ګڼی . پدی تو ګه ((د ژوندفلسفه))
او د هغی اوسنی بڼـه ((اګزـ
ستنسیا لیزم)) د ذهنی ایدیا لیزم
یو ډو ل دی چی زیاد تره په ایراـ
سیو نا لیزم باندی تکیه لګوی .

د ښکلا پیژند نی ددغه جزیان
غوره استاز ی ار تیګ ـی ـګاسیت
دی . دهغه د ښکلا پیژند نی غوره
اثر ((دهنر غیر انسا نی کیدل))
دی ارتیګ په معا صر هنر کـــی
(ددیکا دیزم هنر څخه مقصد دی)
داسی یو پرمختلوو نکی جهت وینی
چی له هنر څخه ((بشریت او ټو ل
انسا نی عنا صر په‌پر له پسی
توګه ایستل کیږی او پر ځای یی
رومانتیکی اونا تورا لیستی هنری
څیری انځور یږی . ددی پـروسی
په بهیر کی با لاخره داسی ټکی ته
به ورسیږی چی دهنری آ ثا رو
انسا نی عنا صر به دو مره کم او
نا څیزه وی چی په خورا سختی به
پکی و لیدل)) ار تیګ په څرګنده
او ډانګ پیلی تو ګه ددمو کراتیک
هنر پر ضد ودریږی :((دا هنر به
د طبقاتو هنرو ی ، نه د خلکـــو
دپر ګنو)) دنومو ړی جریا ن‌بشری
ضد ماهیت د دی جریا ن دفیلسوـ
فانو له خوا په مستقیمه تو ګــــه
اوسپین ستر ګی سره څر ګنـــد
شویدی . ار تیګ فعال ذهنی ایدـ
یا لست او اپرا سیو نا لست دی.
دهغه‌په عقیده،((ټول عینی‌واقعیتونه
پوشی دی)) هنر مند باید انسا نی
چاپیر یا ل ته بی اعتنا اوسی .

ارتیګ د تجریدی هنرستاینه
کوی ، وا یی چی. دغه ډو ل هنـــر
خپله اصلی لیا ر موند لی دی .

نور اګز ستنسیا لســـــت
فیلسو فا ن لکه یا سپیرس ،هایدـ
یګر ، مارسل ، کامیو دبیر ګسون
او ار تیګ د ښکلا پیژند نی بشری
ضد اپرا سیو نا لیستی پرنسیپونو
ته‌وده ورکوی. اګزستنسیا لیستانو
اساسا ، نه د خپلی ښکلا پیژندنی
په ذریعه بلکی د خپلو عمومـــــی
فلسفی افکارو په ذریعه دمعا صر
ار تجا عی هنر په پرا تیک باندی
اغیزی وښند لی . ((اګزستنس))
((موجودیت)) د عقل نه بهرواقعیت

په خیر چی د عینیت او ذهنیـــت
اغیزی پکی دوا ړه شته ، داگز ـ
ستنسیا لیستا نو اصلی مقو له
ده. اگزستنسیا لیزم پـه خـپل
ماهیت کی ذهنی ایدیا لیزم دی‌چی
دگما تیك ایرا سیو نا لیستـــی
افکارو باندی تکیه لگو ی او دافراـ
طی انار شیستی اندیو ید والیزم
بنه سره ، پسیمیستی ا ړخ لری .

داگز ستنسیا لیستا نو په عقیده
دهنر دنده داحساس له لیاری، د
((اگز ستنس)) ما هیت او دذ هـن
حسی اندیښنو ته ننو تل دی .
دبیری نا مینډگی او ارانتیاحالت ـ
داگز ستنسیا لیستا نو اصلـــی
محرك دی .((پوله ایز و ضعیت))
دمو جودیت د ((پولی)) په خیر چی
ها خوا تری ((نامو جودیت)) او
((هیڅتوب)) پرو ت دی ، گنی ،
دمعا صر بور ژ واز ی هنر په‌ډیرو
آثارو کی دغه مفکوره پر ته ده‌مثلا
دگودار په سینما یی فلم- ((پـــه
وروستیو سلگیو کی » او داســی
نورو کی دغه مفکوره پر ته ده .

اگز ستنسیا لیستا ن په‌بیلو
بیلو ډو لو نو سره دغه مفکوره‌چی
ژوند تصاد فی او بی مفهو مه دی،
توضیح کوی . نړی او په هغـــه
دانسانانو مو جودیت یو بی مفهومه
او بی معنی شی دی . دانسا ن
زیږید ل او مړه کیدل بی معنی دی
انسان دنړی په پیژند لو قادر نه
دی، خصو صا ، خپل تصرف‌کـی
خو یی هیڅ نشی راو ستلی. لدی
کبله هیله یی هم نشی لر لا ی.
البرت کامیو پخپله فلسفی رساله
((دسیز یف افسا نه)) ، پخپـلو
ډرامو ((کا لیگو لا)) او ((غلط
فهمی)) کی دغه ډو ل مفکوری تـه
وده ور کو ی دسیزیف افسا نـــه
سمبو ل دی چی دبشریت دڅو لو
هلو ځلو بی مفهو متو ب انځوروی.

دا گز ستنسیا لیزم فلسفه
د ((نوی روما ن)) (الین روب ـ
گرئیی ، نتا لی سارو ت او نورو
چی په آثارو کی یی دروما ن ژانر
کا ملا ویجاړ شویدی)ایدیالوژیکی
بنسټ تشکیلوی .((دنامیند گی
یاتر)) (کامیو یل بیکیت) هـــم
داگز ستنسیا لیزم پر فلسفی‌ولاړ
دی نومو ړی تیا تر هم د((نو ی ـ
رومان)) په خیر د بورژ واز ی هنر
نها یی ور وستوا لی ښیی .

اگز ستنسیا لیستی ښکـلا
پیژند نه او په همدی بنسټ و لاړ
ددیکا دیزم هنر دا مپر یا لیستی
هنری کلتور ، دنړا یی اختـــلال
ښکارندو ی دی .

دمعا صربورژ واز ی‌ارتجاعی
ښکلا پیژند نی ټو ل جریا نونه‌چی
لنډه‌کتنه‌موور څخه‌وکړه ، دمعاصر
دمو کرا تیك ، خصو صا داجتماعی
هنر متضاد جهت تشکیلو ی . دغه
ټول ار تجا عی جریا نونه داوسنی
متر قی ایدیا لوژی په مقابل کـی
یو ځای کیږ ی .

په اوسنی عصر کی، متر قی
اودمو کرا تیك ځواکو نه چـــی
دریا لیستی هنر د پرمختگ سره
تړلی دی ، ددغو ار تجا عی جریاـ
نونو سره مبار زه کوی . پـــه
ربنتینی تو گه اوس دښکلاپیژندنی
علمی پرمختگ دمـار کسیسم ـ
لینینسم پر بنسټ وده کوی .

ماخذ :

مار کسیستی ـ لینینستـــی
ښکلا پیژندنه
د(هنر) خپرونه
ماسکو ، ۱۹٤٤

(بقیه پاروقی ازص ٤٥)

52— Shelley
53— Gril Parzer
54— Edward Fitzgerald
55— Zax Reinhardt
56— La Dama Duende
57— Dona Diana
58— Guillen De castro
59— Corneille
60— Le cid.
61— Tirso De Zolina
62— Don Juan
63— La Tragicomedia
De calistoy **Zelibea**
64— La celestina
65— Cristobal Virues
66— Franciesco- Avendano.
67— El vergonzoso En Palacio.
68— El Rufian Dichoso writing plays.
69— The New art of

نظرات تولستوی پیرامون تقلید در هنر

خوانندهگرا نقدرمتنی را که زیر عنوان نظر تولستوی پیرامون هنرمی خوانید فصلی از کتاب «هنرچیست» تولستوی است آنچه را نویسنده درین زمینه ارائه میدهد نظریانیست درباره هنر بورژوازی وسه عامل ابتذال راهم که او برآن تکیه میکند به هنر بورژوازی رابطه میگیرد واین معیار ها نمیتواند درمورد هنرمترقی ومتعالی صادق باشد. ولی هدف ازنشر آن درمجله هنر آشنایی بیشتر دستاندرکار هنرما باویژه گی های هنربورژوازی وابتذال آنست.

در جامعه ما ، سه چیز بتولید آثار هنر تقلبی کمك میکند. آن سه اینهاست :

۱ـپاداش قابل توجهی که هنرمندان در ازاء آثار خودمیگیرند وبالنتیجه حرفه ای شدنکار هنرمندان .

۲ـنقد هنری و۳ـمدارس هنری.

تاآنزمان که هنر تقسیم نشده بود وجز هنر دینی چیزی ارج و بها نمی یافت و تشویق نمیشد و وسایل رونق وپیشرفت هنر بیطرف فراهم نیامده بود ، آثار هنر تقلبی وجود نداشت، اگرهم بوجودمی آمد. بی درنگ ازمیان میرفت ، زیرا: همهٔ مردم آنرا محکوم می کردند . لیکن ، همان هنگام که این تقسیم صورت پذیرفت وهرگونه هنر، تاآنزمان که بخشندهٔ لذت بود ، از جانب دولتمندان نیکو شمرده شد وایجادلذت بیش از هر فعالیت دیگر اجتماعی پاداش یافت، یکباره جمع کثیری خود را وقف این فعالیت کردند و هنر خصوصیتی کاملا مغایر با خصیصه پیشین خویش یافت و به صورت حرفه درآمد .

همان زمان که هنر«حرفه» شد، خصوصیت بزرگ و بس گرانقدر آن، یعنی : خلوص وبی ریایی هنر، تاحد زیادی تضعیف شد و تا اندازه ای ازمیان رفت .

هنرمند حرفه ای ،با هنر خود زندگی میکند واز اینرو بایستی برای آثار خویش ، بی‌وقفه اختراع موضوع کند و چنین نیز میکند. پیداست میان آثار هنری آن دوران که آفرینندهٔ آنها مردانی چون پیامبران یهودی و نویسندگان مزامیر و فرانسیس دو آسیسی و مولف ایلیاد وادیسه و مصنفان ملتهاوافسانه هاوآواز های ملی بودندودرازای آثار خویش نه فقط پاداشی نمی گرفتند ، بلکه حتی نام خود رانیز برآنها نمی نهادند ، باهنری که نخستین بار سازندگان آن شاعران درباری ودراماتیست هاوموسیقی دانانی بودند که دربرابر هنر خویش افتخار و صله‌دریافت می کردند چه تفاوتی باید وجود داشته باشد واختلاف آن باهنری که‌بعدا بوجود آمد و آفرینندگان آن هنرمندان رسمی یعنی کسانی هستندکه باتجارت خویش نان میخورند واز روزنامه نگاران وناشران ومدیران کنسرت ها و اوپرا هاوبه طورکلی، از دلالان بین هنرمندان و جماعت شهری یا به عبارت دیگر مصرف کنندگان هنر ـپاداش میگیرند، تا چه اندازه است ؟

درین پیشه وری ، شرط نخستین ـنشر هنرمصنوعی و تقلبی است .

شرط دوم ـ نقد هنری، استکه تازگی پدید آمده است و منظوراز آن ارزیابی هنر است ، اینکا ررا

همه‌و مسلماً، مردم ساده صور ت نمیدهند ، بلکه دانشمندا ن، یعنی اشخاص فاسد و در عین حال ازخود راضی آنرابر عهده دارند .

یکی از دوستا ن من بالحنی آمیخته بشوخی، رابطه نقادا ن و هنر مندان را چنین تعریف‌میکرد : «نقادان مردمی کو دنند که در بارهٔ خردمندان سخن میگویند ». این تعریف باآنکه یکجا نبه است، نادرست و نا هنجار ست، معهذا جزیی از حقیقت را دربر دارد و در عین حال از گفتار کسانی که می‌پندارند : «نقادان بتوضیح آثار هنری می پردازند » بمراتب صحیح ترو منطقی تر است .

«نقادان توضیح میدهند » . چه چیز را توضیح میدهند ؟

هنر مند اگرهنر مند واقعی‌باشد، قطعاً بوسیلهٔ اثرخود ، احسا س خویش را بمرد م انتقا ل داده است، دیگر منتقد چه چیز را میخواهد توضیح دهد ؟

اگر اثر ، ازلحا ظ هنر خو ب باشد، احساسی که هنر مند آنرا بوسیله اثر خویش بیان کرده‌است صرفنظر از جنبه اخلاقی بود ن یا اخلاقی‌نبودن، احساس ـبدیگرا ن انتقا ل خواهد یافت . اگراحساس بدیگرا ن منتقل شده باشد ، مرد م آنرا تجربه‌میکنندودیگر همهٔ‌تفاسیر زائد است . لیکن اگر اثر بافراد دیگر سرایت ننماید ، هیچگو نه تفسیری آنرا « مسری » نخواهد ساخت تفسیر اثر هنر مند ، امکان ناپذیر وامر محال است اگرامکا ن داشت که هنر مند آنچه راکه می خواست بگوید ، با الفاظ و کلما ت بیان نماید ، خودباین کار مبادر ت میورزید ،ولی اوبوسیله هنر خویش سخن گفته است ، زیراممکن نبوده است از راه‌دیگری احساسی‌را که تجربه کرده است ، انتقال دهد، تفسیر یك اثر هنری بیار ی الفاظ و کلمات ، فقط اثبات میکندکه مفسر « استعداد قبو ل سرایت هنر» رافاقد است . شاید این گفته عجیب جلو ه کند،و لی باید گفت: نقادان همیشه کسانی هستند که کمتر از هرکس دیگر ،«استعداد پذیرفتن سرایت » هنر را دارند. منتقدین اکثرا افرادی‌هستند که‌روان مینویسند ، تربیت شده‌و هوشمندند.اما درایشا ن «استعداد قبو ل سرایت هنر » یا مطلقا فاسد شده است و یایکسر ه خشکید ه است‌از اینرو ، این افراد بانوشته ها ی خویش به فساد ذوق جماعتی که نوشته های ایشا ن را میخوانندو بدان معتقدند ، یار ی بسیار کرده اند .

در جامعه ای که هنر، به هنر طبقات ممتا ز و هنرعا مه تقسیم نشده است و بدین‌سبب با جها ن بینی دینی همهٔ ملت ، ارزیا بی‌می شود، «نقد هنری » هرگز نبو ده است ونتوانسته باشد و نتوا ند بوذنقد هنری فقط در هنر طبقا ت عالیه یعنی مردمی که شعو ر دینی زمان خویش را نمیشنا سند ، به وجود آمده است بوجود می آید . هنر-ملی ، یك معیار باطنی مشخص وتدویر ناپذیر دارد و آن شعوردینی است، ولی هنر طبقا ت عالیه فاقد این مقیاس است واز اینرو ، ستایندگان‌هنر طبقات ممتازناگزیر باید متوسل بیك معیار ظاهر ی شوند و به‌نظر آنها چنین مقیاسی، همچنانکه آن زیبا یی شنا س انگلیسی گفته است : ذوق«بهترین افراد تربیت شده » است، یعنی: حجت واعتبار کلمهٔ کسانیکه خودرا باسواد و تربیت شده میدانند ، معیار تشخیص هنر است، بدین نیز قناعت نمیکنند و حجت‌واعتبار کلمهٔ این افراد را هم چون سنتی مقیاس هنر میشمارند . لیکن این «سنت» بسیار ناقص و معیوب‌است، زیرا داور یها ی «بهترین افراد تربیت شده»غالبا بی پایه‌وبی‌اساس است و داور ی هاییکه برای زمان معینی صحیح بوده است پس ازمدتی دیگر درست نیست .ولی منتقدین که برای قضاوت های خویش اصولی در دست ندارند ، پیوسته آنچه را که پیشینیا ن گفته اند تکرار میکنند ،زمانی نویسندگا ن تراژیك قدیم ، خوب بشمار می رفتند « نقد هنری» نیز آنها راچنین میشناسد روز گار ی دانته‌راشاعری بزرگ، رافائل را نقاش سترگ وباخ را موسیقیدا نی عالی قد ر می پنداشتند ، منتقدین که برای جداکرد ن هنر خوب از هنر بد ، مقیاسی در دست ندارند، نه تنها این هنر مند ان را«بزرگ» می شمارند ، بلکه همه آثار ایشا ن رانیز بزرگ و شایسته تقلید میدانند . هیچ چیز به اندازه این حجت و اعتبار کلامی که ناشی از «نقد هنری» است به فساد وتباهی هنر کمك نکرده است.هنر مند ی، یك اثر هنری بو جود می آوردودر این اثر ، بشیوه خاص خود، احساسا تی را که تجر به کرده استبیا ن میکند ـ احساسا ت‌هنرمند، به اکثریت مرد م سرا یت‌می نماید واثر او شهرت می یابد «نقد هنری» هنگا میکه در باره هنرمند قضاوت میکند میگو ید : اثر ش بدنیست ...و لی دانته ،شکسپیر، گوته ، بتهوو ن ورافائل نخوا هد شد . و هنر مند جوا ن باشنیدن

چنین داوری ها یی ، به تقلید از کسانی که به‌عنوا ن مثال و نمونه باو عرضه میشوند بر میخیزد و نه تنها آثار ضعیف ، بلکه تقلبی و مصنوعی میسازد .

بدینسا ن ، مثلا پوشکین مـــا اشعار متوسط خود : «یو گنی ـاونه گین»۱ « کولیها »۲و داستا ن‌ها ی خویش ن‌را میسراید و مینگارد، این آثار ارزشها ی متفاو ت دارند،لیکن آثار هنر حقیقی هستند . لیکن‌تحت تاثیر آن انتقاد کاذب که شکسپیر را میستا ید ، « بوریس‌گودانف»۳ راکه اثری سرد و بیرو ح است می نویسد واین محصو ل انتقاد ، مورد تمجید قرار میگیرد و سر مشـــق میشود وبدنبا ل آن آثار ی که‌تقلید از آثار تقلید ی است ، چـــو ن «می‌نین» ٤« آسترو فسکی »٥ و «تزار بوریس »٦ «ا. تولستو ی»۷ وآثار تقلید ی دیگر ، پدید می آیدو اینگو نه تقالید از آثار تقلید ی ، تمامی ادبیا ت راباپست ترین وبی معنی ترین و بی‌ثمر ترین‌نوشته ها میاگند.

زیان عمدهٔ نقادان در اینست که چون استعداد قبو ل سرایت هنررا ندارند (تمام منتقدین این چنین‌اند، اگر عاری از این استعداد نبودند ، نمی توانستند کار محال تفسیرآثار هنری را بعهده گیرند) . تو جه خویش‌را به‌آثار پرزرق وبـــر ق وساختگی معطو ف میدارند ، آنها را میستا یند و به‌عنوا ن نمونه‌های قابل تقلید ارا ئه میدهند، بدیـــن سبب با اطمینا ن بسیار نویسندگان تراژیك یونان ودانته و تا سـو۸ ومیلتو ن و شکسپیر و گو تــــه (تقریبا بی استثنا همهٔ آثارو ی)را آفرین میگویند واز نویسندگا ن ، جدید : زولاوایبسن ۲ را تمجید میکنند ودر موسیقی نو ، با آثــار بتهوون وواگنر ارج می‌نهند برای توجیه ستایش این آثار مجعو ل و پر جلا ، منتقدین تیوری ها مـــی بافتند (تیور ی مشهور زیبا یی نیز این چنین است) و برطبق ایـــن فرضیه ها، نه تنها افراد کود ن و «با استعداد» آثار خویش را مـــی سازند ، بلکه هنر مندان حقیقی نیز بخود فشار می آورند واغلب تسلیم این نظر یا ت میشوند .

هریك از آثار تقلبی که مـــورد ستایش نقادا ن قرار میگیرد، دری است که دغلبازا ن هنری یکبار ه‌از آن میگذرند و بسوی مقصو د می شتابند .

تنها درسایهٔ « انتقاد هنری »که در روز گار ما، آثار ناهنجـا ر و وحشی و بی معنا ی یونانـــیا ن باستا ن مانند سو فو کلس وار ی پیدس و اشیل و بویژه ، اریستو-فان را میستا ید و از نویسند گا ن جدید :دانته و تاسو و میلتو ن‌و شکسپیر را تمجید میکند ودرنقاشی همه آثار رافایل و تما می کارها ی میکل آنژ واز جمله« روز محشر » بیروح وبیمزه و ی را آفرین‌میگوید ودر موسیقی همهٔ ساخته های با خ وتمامی کار های‌بتهوون ، باانضمام آثار دوران آخر حیا ت اوراستایش میکند ، تنها درسایه این نقد هنری امکان داشته است که در عصر ما مردانی نظیر : ایبسن‌و متر لینگ وورلن و مالارمه و پوو ی‌دوشا وان وکلینگر و بوکلن واستا کواشنایدر ودر موسیقی : واگنر ولیست وبر-لیوز و برا مس و ریشا رداشتراوس ودیگرا ن و گرو ه عظیم کا مـــلا بیکار وبه مصرفی که مقلد ا یـن تقلید کنندگا ن اند ، بوجود آیند.

بهترین نمونه نفو ذ زیانمنـــد «نقد هنری » رابطه ایست کـــه «کریتی سیسم » باآثار بهتوو ن دارد . در میان آثار بیشمـــا ر بتهوون ، که غالبا فرمایشی است. باوجود مصنو عی بود ن قالبهاچند اثر هنر ی و جود دارد ، لیکـــن بتهوون رفته ر فته کر میشود ، نیروی شنوا یی را از دست‌میدهد ودراین و قت ، آثار ی میسازد که خیالی و نیمه کاره است ، ایـــن آثار همانهاست که غالبا از نظـــر موسیقی ، بیرو ح‌وملال انگیزو نـا مفهوم است . میدانم که مو سیقی دانها قادرند اصوا ت راباو ضو ح کامل تصور کنند و آنچه را که‌از روی نوت میخوا نند ، بشنو ند ، ولی اصوا ت خیالی هر گز نمـــی توانند جا ی صدا های واقعی را بگیرند و هر آهنگساز میبایستی اثر خود را بشنود تابتواند آنـــرا دستکار ی و « پرداخت » کنـــد بتهوون قدر ت شنید ن نداشت، از دستکار ی و پرداخت آثار خویش عاجز بود ه واز اینرو ، این آثا ر راکه مبین یك هذیا ن هنر ی است، بجها ن عرضه داشت ، لیکن «نقد هنری» که زمانی اورا آهنگساز ی بزرگ شناخته بود ، از«چسبیدن» باین آثار ناقص الخلقه‌لذت‌خاصی می برد ودر آنها ، پرده از رخسا ر، زیبا یی های شگفت بر میگیرد . نقد هنر ی برای توجیه ستایش های خود ، با مسخ کرد ن مفهـــــو م حقیقی هنر موسیقی ، صفتی را به موسیقی نسبت میدهد که موسیقی فاقد آنست ، این صفت نشان دادن چیزیست که موسیقی از عهده‌نما-یش آن بر نمی آید . آنگاه سرو کلهٔ ، گروه بیشمار مقـلـد ین، پیدا میشود ،اینا ن ، برای تقلید ازآثار هنری بتهوون کر، کوشش های شگفت انگیز ی بکار میبرند . سپس واگنر ظهور میکند ،واگنر

نخست در مقالات انتقادی خویش آثار بتهوون، مخصوصاً ساخته‌های اورا در پایان حیات، میستاید و موسیقی اورا بانظریه عرفانی شوپنهاور ــ که نظیر خود موسیقی بتهوون بیمزه و بیروح است ــ پیوند میدهد. به عقیدهٔ شوپنهاور موسیقی مظهر و مبین اراده است، بدین معنا که موسیقی، ازتجلیات مجزای اراده‌در مراحل گوناگون تحقق آن نیست بلکه تجلی خودذات وجوهر اراده است.

آنگاه واگنر درست بر اساس همین فرضیه وبا توجه‌به دستگاه کاذب تئوری که مبتنی بر اتحاد تمام هنر ها است، موسیقی خودرا میسازد. پس از واگنرمقلدین دیگری: برامس ها و ریشارد اشتراوس ها ودیگران، پیدا می شوند و بیش از پیش از هنربدور می افتند.

چنین است نتایج «نقد هنری». لیکن شرط سوم برای فساد وتباهی هنر یعنی مدارسی که هنر رامی آموزند نتایجی زیانمندتر دارد.

همان وقت که هنر از دسترس همهٔ ملت خارج شد واز آن‌ثروتمند گشت، به صورت حرفه در آمدو همینکه حرفه شد، شیوه هایی پدید آمد تا باآموزش این حرفه قیام نماید و آنها که حرفه هنررا برگزیدند، به تحصیل این شیوه هاپرداختند و سپس، مدارس حرفه ای بنیاد شد و در آموزشگاه های عالی، کلاس معانی و بیان‌وادبیات تاسیس گشت و برای نقاشی، اکادمی هابوجود آمدو جهت‌موسیقی، هنرستان های موسیقی باز شد وبرای هنردراماتیك مدارس هنر پیشگی بنا گردید.

درین مدارس، هنر رامی آموزند ولی هنر، انتقال احساس ویژه ومجرب هنر مند، بمردم دیگر است، چگونه میتوان اینرا در مدرسه تعلیم داد؟

هیچ‌آموزشگاهی قادر نیست احساسی را درانسان بر انگیزد، تاچه رسد باآنکه به آدمی تعلیم دهد که «جو هر هنر» یعنی: تجلی احساسات یك انسان به طرزخاصی که خودوی آنهارا متجلی میسازد ــ عبارت از چیست؟

فقط یك چیز است که مدرسه میتواند تعلیم دهدو آن اینست که شاگردان چگونه احساسات تجربه شده هنر مندان دیگر را به همان طرز که آن هنر مندان انتقال داده اند، منتقل سازند واین، درست همان چیزی است که در مدارس هنری می آموزند وتعلیم مذکور، نه تنها بنشر هنر حقیقی کمك نمیکند، بلکه برعکس باشاعه آثار هنر تقلبی، مردم رابیش از هر چیز دیگر از امکان درك هنر حقیقی محروم میسازد.

در هنر ادبی ــ بی آنکه افراد خود مایل به گفتن چیزی باشند ــ بدیشان می آموزند چگونه راجع به موضوعی که هرگز درباره اش نیاندیشیده اند، در چندین‌صفحه، مقاله بنویسند و آنرا چنان‌بنگارند که‌نظیر نوشته های نویسندگان نامدار باشد واین چیزیست که در آموزشگاه های عالی دانشجویان می آموزند.

درنقاشی، تعلیم اساسی، عبارت از طراحی ورنگ آمیزی ازروی مدلهای اصلی و طبیعت ومخصوصاً نشان دادن تن لخت آدمی است که هرگز دیده نمیشود وآنکه بکار هنر حقیقی اشتغال دارد، بزحمت فرصت نشان دادن آنرا می یابد، بهنر آموزان تعلیم میدهند که همچون استادان پیشین طراحی و رنگ آمیزی کنند، ساختن تصاویر رابدانها می آموزندو موضوعاتی بایشان میدهند که شبیه آنها را در گذشته، استادان «مسلم»ترسیم کرده‌اند، به همین نحو در مدارس دراماتیك به شاگردان می آموزند که «مونولوگ» ها را درست نظیر بازیگران‌مشهور تراژدی اداکنند، این سخن، درباره هنر موسیقی نیز مصداق دارد. سرتاپای تیوری موسیقی جز تکرار بی ارتباط شیوه هایی که استادان «مسلم» آهنگسازی در «تمهای» خویش بکار بسته اند، چیز دیگری نیست.

پیش از این، درجایی سخن‌از کلام پر معنای نقاش روسی بریولوف که دربارهٔ هنر بر زبان رانده است، بمیان آورده‌ام وباردیگر ازنقل گفته وی ناگزیریم، زیرا بهتر از هر چیز نشان میدهد که در مدارس هنری چه چیز رامیتوانند وچه چیز رابابد بیاموزند.

هنگام تصحیح طرح یکی از شاگردان، بریولوف دریکی دو جای آن اندکی دست‌برد و درنتیجه، طرح بی ارزش ومرده، ناگهان جان گرفت. یکی از هنر آموزان گفت: «شما «کمی» در آن دست بردید و همه چیزآن عوض شده» بریولوف گفت: «هنر از آنجا شروع میشود که«اندکی» آغاز میگردد. وبا این کلمات، برجسته ترین صفت ممیزه هنر رابیان کرد. این سخن در مورد همهٔ هنر ها صادق است. لیکن درستی آن مخصوصاً درنواختن آثار موسیقی بر جسته و آشکار است. برای آنکه نواختن یك‌آهنگ هنر مندانه صورت گیردو هنر

واقعی باشد ، یعنی : سرایتی را بوجود آورد ، سه شرط اساسی بایستی رعایت شود (گذشته ازاین سه شرط ، شرایط بسیار دیگرنیز برای اکمال موسیقی ضروریست - لازم‌است تبدیل یك صدا به صدای دیگر ، سریع و ناگهانی انجام پذیرد و یا اصوات ، به‌هنگام تبدیل، بایکدیگر در آمیز ند ، صدا، یکنواخت زیاد ، یاکم شود ، با این صدا ترکیب شود نه باآن یك ، بایستی چنین و چنا ن طنین راداشته‌باشدو ..بسیار ی چیز های‌دیگر) .و لی اجازه فرمایید در باره سه شرط اساسی یعنی : او ج -ضرب - و نیروی صداصحبت کنیم ، نواختن یك آهنگ موسیقی فقط و قتی‌هنر است و بانسا ن سرایت میکند که صدا، از آنچه میبایستی با شد ، بلند ترو پست ترنباشد ، یعنی‌آن زمان که حد وسط Medium بینهایت کوچك « نت» منظو ر به دست آید .و نت ، درست تاآنجا که لازم است ، کشیده شودونیرو ی آن ، از آنچه ضرور ت دارد،قویتر وضعیفتر نباشد ، کمترین انحرافی که در اوج صدا از هر حیث پیش آید ، جز یی ترین افزایش‌یاکاهش «ضرب» تشدید یا تضعیف بسیار جزیی صدا ، ‹نسبت به آنچه‌مطلوب ماست » کمال نواختن را تباه می سازد ودر نتیجه ، سرایت اثر را از میا ن می برد ، از ین رو ، سرایت هنر موسیقی ، که بنظر آن چنا ن ساده و آسان می‌آید

فقط و قتی تحقق می یابد که موسیقی دان ، دقایق بسیار حساسی راکه برای کمال موسیقی مورد نیاز است ، بیابد . این موضو ع‌درباره همهٔ هنر ها صاد ق است ،درنقاشی : کمی روشنتر ، کمی تاریکتر، کمی درازتر ، کمی کوتاهتر،اندکی بسمت راست ،اندکی به سمت چپ... در هنر دراماتیك: تضعیف باتشدید جز یی زیروبم صداها .. در شعر : چیزی اندکی زودتر و کمی دیر تو واندکی بیش ومقدار ی کم بکار رفته است و در نتیجه ، از « سرایت» ،اثر ی بجا نمانده است ، سرایت فقطو قتی حاصل میشود و تاآن حد میسر است که هنر مند ،دقایق بسیا ر کوچك و حساسی راکه اثر هنر ی ازآنها ترکیب میگردد ، پیدا کند. لیکن امکان ندارد باوسیله خار جی طریقهٔ کشف این دقایق بی انداز ه کوچك را بکسی تعلیم دهیم : این دقایق ، فقط وقتی پیدا میشوندکه انسانی خود را تسلیم احساس کند. با هیچ تعلیمی نمیتوا ن‌رقاص رابرا ن داشت تابا ضرب موزیك، حرکات موزو ن و دقیق را اجراکند وخواننده و ویو لونیست را وادار کرد که دقایق بسیار باریك‌وحساس آواز و نت را رعایت کند و نقاش را آموخت که خطوط لازمه راترسیم نماید و شاعر رابر انگیخت‌تاباپس وپیش کرد ن ضرور ی کلما ت سلسلهٔ لغا ت‌لازم رابیابد. اینهاهمه را، احساس کشف میکند، بنا بر این ،مدارس فقط میتوانند آنچه راکه برای تولید « شبه هنر» مورد نیاز است تعلیم دهند و به هیچ‌رو توانایی آنرا ندارند که برای‌آفریدن هنر، دستور العملی صادر کنند .

آموزش آموزشگا ه ها آنجا متوقف میگردد که «کمی» آغاز می شود، یعنی آنجا که هنر آغاز میگردد .

تربیت مردم برای ساختن«شبه‌هنر» آنهارا از خو گرفتن بدر ك هنر حقیقی باز میداد ، از آنچه گفتیم ، حقیقتی بدست می آید :در قلمرو هنر ، از آنانکه مدارس حرفه ای رابه پایا ن برده‌اند ودراین مدارس به پیشر فت های‌بزرگ نایل آمده اند، کود ن تر، کسی نیست، به هما نسان که «ریای‌دینی » ، ساخته مدارس مخصوص تربیت واعظا ن و بطوز کلی ،انواع معلم دینی است ،این مدارس حرفه ای نیز «نیرنگ هنر ی »را پدید می آورند .همانگو نه که آموزش افراد بدین عنوان که‌آموزگاران دینی مردم بباز آیند امکان پذیر نیست ، تعلیم یك فرد که هنرمند گردد نیز، نا ممکن است .

ازاینرو ،مدارس هنری از دو سو برای هنرزیان دارند : نخست آنکه استعداد ایجاد هنر حقیقی را درآنها که از بخت بد ، بدین آموزشگا ه هاراه جسته اند ودوره ای هفت، هشت یاده ساله رادر آنجامیگذرانند میکشد وازبین میبرد ودوم آنکه:به مقدارکلان ، هنر تقلبی راکه مخرب ذوق توده هاستو جهان ما راانباشته است می پرورد . لیکن برای آنکه افراد بالفطر ه هنر مندبتوانند شیوه ها ی انوا ع‌هنر را که هنر مندان پیشین ابداع کرده‌ا ند بیاموز ند . لاز م است همهٔ مدارس ابتدایی ، کلاسهای طرا حی و موسیقی و آواز داشته باشند تاهر آن انسا ن با استعدادی که‌کلاس راطی کرده‌است بتواند از مدلهای موجود که در دسترس دارد استفاده بردو آنگاه آزادانه و پیش خود ، خویشتن را در هنر خود بحدکمال رساند .

سه موردی که بیان شد، یعنی: حرفه ای بودن هنر مندان و نقد هنری ومدارس هنری ، این نتیجه را به‌بارآورده‌است که اکثریت افراد عصرما مطلقاً از در ك هنر عاجزاند ونا هنجار ترین محصولات هنر تقلبی رابجای هنر واقعی می پذیرند .

گرفته شده از مجله نگین

سوپرآلیسم

فرآیندهای شکل دهنده در ضمیر ناخودآگاه

هنر سو پر را لیستی که در فصل گذشته توصیف شد، تصویر ی را می نمایاند که ممکن است رویایی باشد ، (تصویری که خود به خودپدید آمده باشد ویااز طریق صور رویا) ویاشکلی (هندسی و یا سا ختمانی) و در هر دوحا ل قصد نقاش آن است که نماد ی پدید آورد که نه فقط مافوق واقعی است ، بلکه فوق شخصی است . صور رو یای سور رالیست ها در قلمرو از شخص آزاد ضمیر نا بخود جمعی به جاودانگی می رسد . صور ت نا ب نیو پلاستی سیت یا کنسترو- کتیو یست به قو ل موند ریا ن «از احساس وادرا ك ذهنی آزا د است »

پس از جنگ جهانی دوم بتدریج نوع دیگری از هنر سوپر رالیستی پدید آمد که هم از محتوای صور ی نماد گرایی رویایی پر هیز می کرد وهم از کیفیت هندسی نقو ش ساختمانی . این نوع‌هنر ، اگرنه‌از نظر الهام مستقیم ،دست کم ازحیث نظر ی به اکسپر سیونیسم انتزاعی باز می گردد ، که کاند ینسکی در ۱۹۱۰در مونیخ کشف کرد . این نوع«بیان » از ضمیر نا خود آگاه شخصی سر چشمه می گیرد و کیفیت ذهن خودرا کاملا حفظ می‌کند به منظو ر فهم اساس نظر ی این واپسین مرحله انتزا ع خوب‌است که باز به سرا غ تمایز ی برویم که درپیش بین‌کوبیست های خشن وملایم به آن قایل شدیم . این تمایز ، درآن مورد توسط ویلیا م جیمس براساس تمایز ی بسیار بنیاد ی تر، بین دونو ع تفکر _ یعنی تفکر هدایت شد ه و منطقی و خیالبا فی تشخیص داده شده‌بود.

تفکر هدایت شده یا منطقی که گاه تفکر باواقعیت نیز نا میده می شود، تفکر باکلمات است و به تعریف یونگ « تفکری است که با واقعیت منطبق است ومابه وسیلهٔ آن تعاقب و تسلسل چیز ها ی ، واقعی عینی را تقلید می کنیم » چنانکه تصاویر درو ن ذهن ما به همان ترتیب د قیق وقوع علی رویداد ها دربیرو ن ذهن پشت‌سر هم قرار می گیرند .این طرز تفکر دارای این خصو صیت است که موجب خستگی می گردد و به همین سبب به مدتها ی کو تاه اختیارمی شود. ۱

«تاآنجا که به صراحت فکر می کنیم برای دیگرا ن فکر می کنیم و بادیگرا ن سخن می گوییم» اما نوع دیگر ی تفکر نیز هست که هدایت شده نیست و ضمن آن افکار ما گویی به نسبت ثقل مخصو ص خود بالاو پایین می روند . به قول جیمس « قسمت زیاد ی از تفکر، عبار ت است از رشته صور ت های خیالی که هریك توسطدیگری القا می شود ، عبا ر ت است ازنوعی خیالباز ی به صرا فت‌طبع وخود به خود ،و بی دخالت اراد ۀ با این همه همین نو ع تفکر به ،

نتایج منطقی اعم از عملی یانظر ی منجر می گردد »۲

این‌نو ع تفکر ما را خسته نمی کند، «صور خیال و احساس هابرهم انباشته می شوند و تمایلی‌پیوسته افزون به برهم زد ن نظام موجود صور تها و جود دارد ذهن مــــی خواهد آنهارا نه به وضعی که در جهان واقعیا ت هستند ، بلکه به صورتی که انسان خود می خواهد که‌باشند ، مرتب کند.»۳

رویا پرداز ی وخیالباز ی « و جریان آگاهی آن طورکه جیمس کوشید ه است در یولیسز بوجود آورد ،همه انوا عی از تفکر غیــــر هدایت شده هستند وما می دانیم که چه استفاده ه ها ی خو بی‌از آنهـــا شده‌است . شاعرا ن و نقاشا ن‌در راه آفریننـد گی از آنها سود جسته اند و طب روانی در راه تحلیـــــل روا ن .

فروید کشف کردکه رو یا های تمایلی به باز گشت دارند ـ به‌این معنی که می خواهند به صو ر ت موادخام خاطرا ت و بیشترخاطرات طفولیت باز گردند . یونگ معتقد رویا پر دازی ، نوع بدوی قـــبل است که ماضمن رویا هاو خیالبازی های‌خود از آن هم دور تر، به‌دوران طفولیت نوع انسان باز می گردیم، منطقی تفکر در مراحل اولیه‌فرهنگ انسانی است . اسطور ه «جز یی است که از زندگی روانی کودکا نه نوع انسا ن حفظ شده است‌وخواب اسطوره افراد است . ٤

روانکاوا ن معمولا معتقدندکه‌نه فقط اساطیر باستا نی ، بلکـــــه همچنین کلیه اشکا ل هنر، اعم از قدیمی یاجدید ، نه حاصل حساب وتفکر منطقی ، بلکه فر آورد ه‌تفکر هدایت ناشده اند . آنچه روا ن کاوان دربارهٔ آن توضیحی نمی‌دهند یابه کفایت نمی دهند فر آینـــــد شکل دهنده ای است که به‌وضوح درکلیه آثار راستین هنری قابـل تشخیص است . خوا ب ممکن‌است نابساما ن واجزاء آن نسبت به‌هم نامرتبط باشد واین نابسامانی آن رامی توا ن فقط از طریق عیـــان ساختن علتی پنها ن توضیح دادکه همان تجر به یاتمایل سر گرفته است.اماآثار هنر ی معمولا بســـا مانند : آنها «ترکیب» شده اند و سوالی که باید مطرح کنیم این‌است که چگونه این آثار ممکن است بـی دخالت توانایی‌اندیشه و منطق‌یعنی توانایی ها ییکه با فرایند رو یـا پردازی یاتفکر هدایت ناشده ساز- گار نیستند ترکیب شده با شند‌آیا ممکن است که خیالبا فی خود به عنوان گفتار ی نمادی ، یانو عی‌زبان شمایل و تصاویر ، خود« هدا یت شده »باشد ؟

ونکتهٔ دشوار همین جاست .اگر این عمل «هدایت» را عملی ارادی ی وآگاهانه بدانیم ، کار مان‌خراب ، خواهدبود اما بهتر است که روش حکیم کهن چینی یا تاحدود حکمای راز ور غر بی همچو استادا کارت اختیار کـــــنیم و آ ن هنــــری است که جریا ن رویداد هارا به‌حال خود واگذاریم ، یعنی هنر عمل‌در عین انفعال. یونگ دراین خصوص می گوید : « مفتاح کاراین است‌که بایدبتوانیم که روی دادن امور رادر روان‌خود آزاد بگذاریم واین برای ما به منزلهٔ هنر ی‌است که معدو دی ازآن چیزی می دانند . آگاهی‌دایما درکار دخالت ، کمك ، اصلاح وانکار است وهرگز رشد فرایند های‌ساده روانی را آزاد و آرا م نمی گذارد . اماآزاد گذاشتن این فرایند ها کار ساده ای می بود،اماسادگی خود ، دشوار ترین کار هاست فقط مـــی بایست که تحو ل هریك از اجزا ء خیال را بطور عینی مشا هـــد ه کنیم . ۱

این فرایندی است که توســط نقاشانی که اینك مورد بحث قرار خواهیم داد ،اختیار شده است‌ــ آنها به طور عینی تحو ل جز یــی از خیالباز ی رازیر نظر گرفته اند وهمینگه این تحو ل ضبط شدانتقاد ممکن است انجا م شودو خیالبازی تفسیر گردد و یاچنا نکه یونکــــك پیشنهاد می کند ، صور ت زیبـا بخود بگیرد ،اما شکل اساسی در ضمیر ناخود آگاه پدید می آید و تحو ل می یابد ـ زیبا یی گرفتن آگاهانه این شکل همان نظا ر ت آگاهانه بروسیله بیا ن است ـوبه صورت خط و رنگ تجلی می کندو نقا شی پدید می آید .

به طوری که یونگ ودیگرروا ن کاوا ن جدید اعترا ف می کنند ، وقایع بسیار ی در اعماق ضمیـر نابخود اتفا ق‌می افتد که دانش ، مادر خصوص آنها بسیار ناکا فـی است من معتقدم که در قشر هـای عمیقتر ضمیر نابخود اصلی شکـل دهنده حاکم است که مواد اولیه و بدوی روا ن رادر قالب تمثال‌واشکال می ریزد . من ترجیح می دهم که آنها را تمثال بخوانم تا نماد زیرا واژه نماد مبهم است تمثال‌تصویری است که از ماد ۀ اولیه و بدو ی ضمیر ناخود آگاه درست شده‌است وهدف آن ، پدید آورد ن جفـــت ونظیری عینی است . یعنی‌موضوعی باشکل ورنگ قابل درك ـ که به ضرورو تی درو نی پاسخ گو ید . ممکن است هرگز نتوانیم ایــــن ضرورت را تعریف کنیم ـ تعریف آن‌به منزله تن داد ن به تفکر هدایت شد ه است که به صور ت کلمات انجام‌می شود. حال آنکه ایــــن

فرایند به ریختها و شکلهامحدود می گردد. با این همه مانند خواب دید ن یا پدید آمد ن اسطو ر ه ، فرایند ی خود کار و آزاداز قیــد اراد ه نیست . هنر مند کار خودرا بازمینه ای مرموز و مبهم و بی‌شکل آغاز می کند . واین زمینه راممکن است بی دخالت اراد ه ،از طریــق بازی و تفنن باقلم مو آماده کند . امابعد شرو ع به پیرا ستن و شکل داد ن آن به کمك خطوط می کند و هرگز در این کار از فرایند ،های منطقی وکلامی سود نمی جو ید ، هر چند که پیشر فت کار ش تابع نظمی و هد فی است هر تکه خـــط یا هر نقطه ، شکل و محل قطعه خط یا نقطه بعد ی را معین می کند تا آنکه تصو یر ی پدید می آید که توضیح منشا یا معنی آن از او سا خته نیست (و نیز او خودعلاقه ای به تو ضیح آن ندارد) و باوجود این برا یش به منز له چیز ی‌معتبر، چیزی درست ، چیز ی عمیقا ضرور و ((وجود ی)) حیا تی است نمی توا نیم معنا یی را ، آنطور که به کلمه ای یا علامتی می دهیم ، به آن مربو ط کنیم و برا ستی تا آنجا که می دا نیم ممکن است معا نی‌بسیار داشته باشد و برای اشخا ص‌مختلف به چیز های گو نا گو ن دلا لـــت کند . می دا نیم که پاره ای تصا ویر از يك مذ هب به مذهب دیگر منتقل شد ه اند و در هر يك معنا یــــی دیگر داشته اند و صلیب نمو نه ای از این دست است . اما صور ت مورد نظر ممکن است همیشه حاوی و حا مل این امکانا ت تفسیر وتعبیر با شد و هنگا می از همه و قت‌نیرو- مند تر است که نکو شیم تا آن رابه معنا یی خاص محدود کنیم.

تحولا ت جد ید نقا شی که اینك مورد بحث است عبار تند از کلیه اشکا ل هنر ی که‌باضرورتی درونی معین می شو ند ــ و آن احتیا جاست به اینکه حقا نیتی روا نی را که از تفکر منطقی متما یز است بـــــه صور ت رو یا پرداز ی یا گفتا ر نماد ی منعکس سازد . به عقید ه‌من این نو ع هنر از انوا ع فو قوا قعی هنر که در پیش مورد بحث قرا ر گرفت . بکلی متفا و ت است .میشل تا پیه این هنر جد ید را به حق ؛ یعنی نو ع Unartautre جدید ی از هنر ، خواند ه است .

هنر ضرورت درونی :

میدا نیم که سور را لیست هـا به اتو ما تسیم در هنر پردا ختنــد اما بیشتر به انعکا س خود کا ر یا ضبط آزاد ، یا به رو یا ها واوهام نا خود آگاه تو جه داشتند . این‌هنر چنا نکه از نا مش پیدا ست ، واقع گرا یی وارو نه است . این هنـــر مادهٔ او لیهٔ معینی را اختیا ر می‌کند که اینجا هما ن تصاو یر ی‌نماد ی است که جها ن خیا ل ما را می‌سازد و می کو شد تا آن را با رو شهایی که هما ن رو شها ی هنروا قعیت گر است ضبط کند . به این معنـــی که در پی آنست که تصاویر خیال را برو شنی بنما یا ند و حدوددقیق آنها را معین کند نقا شا ن سور ــ را لیستی چو ن دا لی و تا نگی ما گریت و دلوو فقط نقا ــ شا نی در سنت را لیسم نبودند ــ آنها حتی دقیق تریــــــــــــن معیار های فنی آن سنت را اختیا ر کرد ند . آنها اغلب این کار را به نیتی منحر ف و تمسخر آمیز مـــی کردند هد ف جد ی آنها ترسیم و تجسم دقیق نماد ها بود و آماد ه بودند که در این راه از هر رو ش تجسمی سود جو یند آنها حتی اگر از نظر علمی ممکن می بود به‌عکاسی متوسل می شد ند اما هنو زدستگاه مو لد اشعهٔ مجهو لی‌برا ی عکس بردار ی از خوا ب اخترا ع نشد ه است .

یکی از جنبه ها ی جا نبـــــی سور را لیسم او یژه تروو ه (شی یافته شده) بود ((شی)) ممکن بود سنگی باشد که نشا نی عجیب‌داشته‌باشد .یاریشه‌ای‌پرگره‌و پیچ و تا ب ، یا آهن پار ه ای ،یا بقایا ی کوره ذوب شیشه و از این قبیل . اینها را جمع می کردند و بد قت بر هم می آرا ستد و باحرمت بسیار به نما یش می گذا شتند این اشیا ما نند لکه های دیوار کـــه لیونارد و دیگر هنر مندان را به بر رسی آنها تر غیـــب می کرد دارای قدر ت القا و الها م و حتی دارا ی کیفیتی جا دو یی و شو م بودند جاذبه ای که اعما ل می‌کردند قا بل تعبیر نبود و براستی کوشش در تعبیر و تفسیر چنین اشیا یی‌به منزلهٔ منهد م کرد ن کیفیت اغوا گر آنها ست . بسیار بهتر است که به عنوا ن طلسم یا شیئی که باید ازآن ترسید یا آن را محترم داشت ،تلقی گردند .

این تجر به با اشیا ی طبیعی به آفر ینش دا نستهٔ اشیا یی منجر شد که دارا ی توا نی نظیر این‌بودند گفتیم «دا نسته » ا ما قبول افتاده بود که این نو ع اشیا ذاتا حا صـل تصاد ف و اتفا قند و هیچ تلا ش ارادی انسا نی قا در به تضمیـــن نیرو ی ((سا حره)) آنها نیست . هنر نقا شی ــ یا آمیختن سیما ن یا ریختن فلز ، (زیرا کلیه روشهای آفرینش ، تا آنجا که به پد یدآمدن شکلی عجیب منجر گردند ، مجا ز است) باید به صرا فت طبع و بی

دخا لت ارادهٔ معقو ل انجا م گیرد باید بیا ن آزاد و منع ناشد هٔ ـ خوو منش هنر مند باشد ـ مانند خط خط کرد ن کودکا ن یا آثـــار انگشت آنها بر شیشه به هنگا م باز ی .

نخستین نقا شی ها ی انتزا عی کاند ینسکی ، در جر یا ن تحو ل ، متعا قب نقا شی های نو ع ((فوو)) آمد یعنی طر حها ی پو یشی و آزمو نی دور نماها و صحنه پویشیو خیا با نی که به اجرا یی نیرو مند و رنگها یی تند سمتا ز بود ند البته کاند ینسکی مرا حل قبلی را نیـز گذراند ه است که رنگی وا قع گرا و امپر سیو نیستی دارند اما این مراحل به اعتبا ر اینکه سـ ـ ـر ـ چشمه های طبیعت گرا ی شیو ه او را به ما نشا ن می دهند ، مورد تو جه ما نیستند . نقا شی ها ی فوو سا لها ی ۹ ـ ۱۹۰۸ بتد ریج ساد ه می شو ند جز ئیا ت از آنها حذف میشود تا آنکه در آخر کار یعنی حدود ۱۹۱۲ در تر کیبـــی که به معنی نقا شی ها ی معا صر پیکا سو و برا ك کو بیستی‌نیست اما هنوز به و ضـو ح اندامواررو زند ه نما ست ، تصو یر در ختـی یا صخر ه ای یا عما ر تی به ابهام بسیار تشخیص داد ه می شود .

لور نتز ایتنر در مقا له ای که در ژوئن ۱۹۵۷ در برلینگتو ن مگـزین منتشر کرده نشـان داد ه است که ((گذار کاند ینسکی به نقا شی غیر صور ی بسیا ر نا ـ گهـا نی انجا م شد . انتزا ع رو ز افزو ن دور نما ها و تر کیب ها ی صوری کاند ینسکی مستقیما بـه آن منجر نمی شود و نیز رهایی تدریجی رنگ از معنی تو صیفـی نیست که مو جب آن می شود . اشکا لی که بکلی غیر صور ی هستند ابتدا در آ ن‌گرو ه از طر ح ها ی پو یشی دید ه می شو ند کـه بیشتر دارا ی کیفیتی ترسیمـــی هستند تا تر کیب ها ی رنگـــی مجموعه مو نتر. چندین طرح ازاین دست را در بر دارد که با قلـــم و مر کب و یا پنسل اجرا شد ه اند خطو ط چلیپا گو نهٔ آنها پار ه ای باریك و دراز و تند و تیز ومشخص و پاره ای بنر می محو شد ه ، به تنها یی و یا در هم مانند رد پای تخلیه های نا گها نی بر ق (جرقه) از کا غذ فرا می جهند و فقطکیفیت تنش و جنبش را القا م ی‌کنند و نه جسمی یا پیکر ی را)) بعقید ه ایتنر الها م اینگو نه تمر ین ها ممکن‌است چنا نکه الها م هنر غیر صور ی‌مو ندر یان ـ ا ز زینت آرلواد (هنر جدید) بود ه باشد . بعلا وه ایتنر اشار ه می کند که علا قـــهٔ کاند ینسکی به ((هنر بدو ی)) و طر حها ی بصرا فت طبع و بی اراده کود کا ن نیز ممکن است در این زمینه نقشی بعهد ه داشته باشند ((چند تا یی از این طر حها که کاملا غیر صور ی هستند با جو هررقیق شد ه یا آب رنگ شسته شد ه اند واین عمل اثر آنها را بوضع‌عجیبی دیگر گو ن می سازد خطوط به‌صورت کرانه در می آیند و فضا ی بین‌آنها مجسم می شود و تر کیب ها بـــه صور ت آرا یش ها یی از ماد هٔقطعه‌ـ قطعه ا مـــا ملموس در می آیند.))

به نظر نمی رسد که کاندینسکی قبل از ۱۹۱۳ طر حها ی غیر صوری خود را رو غنی کرد ه باشد هر چند که در ۱۹۱۰ زما نی که رسا لهٔ خود را بنا م ((دربا ب عا مل روحا نـــی در هنر)) (که تا ۱۹۱۲ منتشـــر نگردیده) نو شت ، گو یا به این امکا ن وا قف بود ه است او دراین رسا له به و ضو ح مرا حل تحو لی که او را به شیو هٔ غیر صور ی هدا یت کرد ه است تشخیص مـــی دهد اینجا قسمتی از نتیجهٔ کتا ب او را نقل می کنیم ، م ی‌گو ید : آنها نما یند ه سه سر چشمهٔ‌مختلف « روانکاری های از چار تابلوی خودم را اینجا اضافه کرده‌ام. الها م بود ه اند :

۱ ـ اثر پذیر ی مستقیم ازطبیعت که بشکلی کا ملا تصو یر ی بیا ن شد ه است و این را ((امپرسیون)) می خوا نم .

۲ ـ بیا ن بی اراد ه و بیشتـــر نا خود آگا ه طبیعت غیر ماد ی‌درونی صفت و آن را « بداهه نـــگاری» می خوا نم .

۳ ـ بیا ن احسا س درو نی که با آرا می شکل پذیر فته و به تکرار و تقر یبا فا ضلا نه ، آزمود ه و پردا خته شده است . این راترکیب می خوا نم و عقل و خود آگاهی و هد ف در این کار نقشی بسیا رمهم بعهده دار ند .

اما حسا ب را در آن جا یـــی نیست : و فقط احسا س است .

این کلما ت که در ۱۹۱۰ نوشته شد ه اند ، جنبه ای پیشگویا نـه داشتند زیرا توصیفی پیشکی از کلیه انوا ع عمده هنر جد یدبودند حتی گرا یش ها ی هنر ی مربو ط به بعد از جنگ جها نی دو م را ،که اینك مورد تو جه ماست می‌توا ن تحت عنوا ن ((بدا هه نگار ی)) طبقه بند ی کرد .

کـا نـــد ینسکـــی د ر یتر رسا لهٔ ۱۹۱۰ خود ما را از دو خطر زینتها ر داد ه است که‌بسیاری از نقا شا ن بعد ها قر با نی آ ن گردیدند و نیز منظور خود را از ((بدا هه نگار ی)) بد قت تعر یف کرده است . کاند ینسکی معتقد بود که نخستین‌خطر ، استعما ل کا ملا انتزا عی رنگ در شکل های هند سی (یعنی خطر تحو ل به‌سوی آرا یش و زینت نگاری خار جی ـ

مجض) ونگار ه ساز ی خا لصــــ
است . اینجا به بحث روی این
پیشگو یی که به میزا ن بسیا ردر
پدید آمدن هـــنر تجسمی اکاد-
میك مصدا ق یافت تو قف نمی -
کنم . فقط گذرا ن اشار ه می کنم
که یکی از مشکلتر ین و ظا یف
نقد هنر معا صر آن است که بیـــن
کار بردساختمانی و تز ئینیانتزاع
به تما یز قا یل شو یم . دو میـــن
خطری هم که کاند ینسکی ذکر کرده
است قر بانیانی داشته است و آن
عبار ت است ا زکار برد طبیعـــت
گرایانه تر رنگ با شکل عینـــــی
(یعنی خطر و هم پرداز ی کـــم
عمق) من به یقین نمی دا نم کهاینجا
منظور کا ند ینسکی چهبوده است.
او در حا شیه ای می نو یســـد :
((طبیعت گرا یی جدید نه فقط بـا
انتزا ع همسنگ، بلکه با آن یکـی
خوا هد بود)) اما از آنچه او درجای
دیگر نو شته است ، گما ن می کنم
که منظور ش زینها ر داد ن علیـــه
باز گشت به کار برد نماد ی رنگ
است آنطور یکه که در قرو نوسطی
معمو ل بود و گو گن نما یندهٔ معا-
صر آن است .

کا ند ینسکی پس از اینزینهار
ها ادامه داده وسخنیمیگوید که نه
فقط تو ضیحی برا ی نو عینقاشی
است که او خود در آن زما ن درآن
می کشید ، بلکه پیش طلیعهٔ تحو لات
بعد ی نقا شی است که اینجا مورد
نظر مستقیم ما است . او معتقـد
است که ما اکنو ن از شکو فاترین
اعصا ر تاریخ هنر را تجر بهـــی
کنیم و هنر مندا ن به نیرو ی قـهار
عظیمی ((به ضرور تی درو نی))
در جنبش اند اشکا ل طبیعی که
مورد تو جه هنر عر فی بودند به
منزله موانعی در سر را ه بـــیان
آزاد این ضرور ت درو نی هستند
و باید به کنار ی گذاشته شو نـــد
سا ختما نها ی جدید ی باید د ر
ار تبا ط با اضطرار درو نی هنر مند
پدید آید . و این هما ن است که ما
بـــه پیـــرو ی از الیـــو ت
((نظا یر عینی)) می خوا نیم . کو-
بیسم ، یعنی تجر به ای که درزمان
تقریررسا لهٔ کاند ینسکی در ایـن
جهت به عمل آمد ، ، بهمنزلهمرحله
گذار ی بشما ر می آید که طی آن
اشکا ل طبیعی به جبر تا بعسا -
ختما نی هند سی شدند و این بـه
عقید ه کاند ینسکی فرایند یاست
متما یل به اینکه انترا ع را بهاشکال
عینی مفید و اشکا ل عینی را بـــا
انتزا ع تبا ه سازد - به عبار ت
دیگر کو بیسم نو عی ساز ش بود.
کاند ینسکی ادا مه می دهد ومی
گو ید آنچه لازم است نو عی هنر
است که کمتر چشم و بیشتر رو ح
را بنواز د نه سا ختما نها ی آشکار
هند سی بلکه شکلها و طرز قرا ر
گرفتن آنها نسبت به یکد یگر است
که به آهستگی و بی آنکه نظر را
جلب کنند از پرد ه برو ن میجوشند
اینگو نه ((اشکا ل سازما ندا ر
پنها ن)) ممکن است از ((اجزایی
تر کیب شد ه باشند که به نظر
اتفا قی آیند و رابطه ای با هـــم
ندا شته باشند اما نبود نظا هر ی
این رابطه دلیل بود ن پنها ن آنها-
ست)) آنچه به ظا هر نبود تلفیق
و همبستگی به نظر می رسد ممکن
است همبستگی و هما هنگی درونی
باشد . اشکا لی که بنظر میرسد
((سبکسرا نه و از سر بی دقتی)
بهم مر بو طاند در وا قعبد قت بهم
وا بسته اند و کاند ینسکی نتیجـه
می گیرد ((و شا لودهٔ نقا شی آینده
د راین جهت است)) .

اما او خوا نند ه گا ن خود را
زینها ر می دهد که گما ن نکنند که
دست یا فتن به نظیر ی عینی ، کار
آسا نی است برا ی نیل بدا ن هـم
کار ی ((عوا مل منطقی)) لاز م -
است و منظو ر کاند ینسکی از آ ن
دا نشی عینی به جنبهٔ عملـــــی
هنر است و شا ید لازم نبا شد کـه
خوا نند ه را یاد آوریم که کاند -
ینسکی خود در کلیه جنبه ها ی
علمی ترسیم ، استاد بود .

تحو ل آیندهٔ کار خود کاند -
ینسکی تحت تا ثیر ((عقل وآگاهی
و هد ف)) قرار می گر فت . او
بتدریج بیا ن آزاد از نفو ذ ارادهٔ
طبیعت غیر ماد ی در و نـــــی
و به میزا ن بسیار نا خود آگا ه را
رها کرد ، اما حسا بگر ی بجا ی
خود با قی ماند ایتنر در مقا لـــه
ای که در بالااز آن یاد کردیماشاره
می کند که یکی از مهمترین درس
ها یی که از آثار مجموعهٔ مو نتـر
حا صل می شود این است که :

((کاند ینسکی تر کیب ها ی
خود را با دقتی فو ق العاد ه طر ح
می کرد . روشن است که قبل ازآنکه
قلمموراابردارد میتوانستاینشکلهاو
رابطه آنها را با هم بانها یت دقـت
پیش نظر آورد . کلیه جزئیا ت و
طر ز قرار گر فتن آنها نسبت به هم
بد قت از پیش معین شده بود . با
تعجب پی می بر یم به اینکه اشکا لی
که ((تصاد فی)) به نظر مـــــی
رسند ، حتی کو چکترین و بیاهمیت
ترین رنگ یار یز ترین خط هو ش
آمیز قلم ، حا صل ممار ست ها و
آزمو نها ی دقیقاست مجمو عهمونتر
حاو ی طر حها یی است که درآنها
مبتذلتر ین جزئیا ت به دفعا تتکرار
شد ه انـــــد هیـــچ چیـــــز

نا درست تر از از آن نیست که در این تر کیـب ها از اکسپـرـ سیو نیسم عــا طفــی ا ستفاده کنیم . آنها هیچگو نه رابطه ای با اتو ما تیسم دادا ییزم یا به‌اصطلاح نقا شی حر کتی ندار ند یا ارتبا ط شا ن با آنها بسیار کم است . تر- کیبها ی کاند ینسکی از نظم و دقت تر کیبها ی انگر بر خوردارند . نقا شی ها ی غیر صور ی اونمونه هایی قا بل تحسین از تمر کز فکری است و به کمك تخیل بصر ی‌عظیم دقیق و حا فظه چشمی فو ق العاده ای ممکن بود ه است .))

این بیا ن شاید بین تفکررویایی و منطقی فر ق نمی گذارد هر چند که رو ش کاند ینسکی خوا ستـه و عمدی بوده باشد، امابه‌صورت‌کلمه شکل نگر فته بود تخیل دقیق بصری ممکن است تو سط فرا یند ه ها ی شکل گیر ی در ضمیر نا بخودجان گیرد و برا ستی اینگو نه تخیل‌دقیق برا ی در ك صور تها ی القا شد ه از را ه خیا لپرداز ی ضرور است .

اکسپر سیو نیسم انتزاعی :

در زما نی که کا ند ینسکی بـه تقر یر ((هما هنگی رو حا نی)) خود مشغو ل بود یعنی در ۱۹۱۰ـ نظر یه ضمیر نابخود فرو یدهــم اکنو ن بیا ن شد ه اما کا ر برد آن برای تو جیه مسا یل فر هنگی هنوز شنا خته نشده بود تعبیر خوا ب او او ل بار در ۱۹۰۰ در وین انتشا ر یافت اما هنو ز شهر تی نیا فتـه بودکتاب ((توتم وتابو)) که شا مل تعمیمها ی کلی نظر یه او بود ، تا ۱۹۲۱ یــعنی هــمان سال کتا ب کاند ینسکی منتشر نگردید. این نکا ت را بدا ن منظو ر ذکر می کنیم تا نشا ن دهیم که دلیل خاصی نبود که کاند ینسکی دربیا ن‌مطالب خود از واژه ها یی که امرو ز برای ما چنین آشنا ست استفاد ه کنــد

مفهو م ضمیر نا بخود بخصو ص از این دست است و قتی کاند ـ ینسکی از ((بیا ن آزاد از نفو ذ اراد ه و نابخود طبیعت غیر ماد ی درو نی صفت)) سخن می گو یـد منظور ش هما ن چیز ی است که ما امرو ز ضمیر نابخود می خوا نیم اما اینجا آبها می مو جود است .

آیا منظور ما این است که فرایند بیان(خود)ناخود آگاه است ـ یعنی هدا یت ناشد ه است ـ یا منظو ر مان این است که آنچه بیا ن می شود ـ یعنی کیفیت درو نی یــا طبیعت غیر مادی آ نچه بیــان می شود ـ به طور نا خود آگا ه ازپیش معین شده است ؟ امرو ز با ید بین عملی که بصرا فت طبع و آزاد از اراد ه انجا م می شود ، که هما ن اتو ما تیسم و نو عی عمل انعکاسی است ، و آنچه مر بو ط به پیش از انعکا س است یعنی عمل شکــل بخشی یا آفر ینشی است که‌د ر زیر سطح خود آگا ه ضمیر وا قع مــی شود تما یزی قایل شویم .

اما آنچه به طور نا خود آگا ه شکل گر فته است چگو نه بیا ن می گردد ؟ البته عاد ی تر ین طر یق رو یا پرداز ی است . ما ضمیر نا ـ بخود خود را همچنین از طر یــق عادات ، حر کا ت خا ص و تکیــه کلامها یا تدا عــــی هــا ی کلمات ـ و خلا صه از طر یق نشا ن های کو چك بسیار ی که تشخیص آنها فقط از روا نشنا سی آزمود ه سا خته است بیا ن می کنیم . اما اینها همه طر ق هدا یت ناشد ه بیا ن است و ما در پی کشف آنیم که آیا را هی هست که ماازطریق آن بتوا نیم به شکل ها یی که درزیر سطح ضمیر آگا ه ما ست بیشتــر پی ببریم ؟ اما آنچه در زیر ایــن سطح است جها ن رو یا یی نیست که حدود ی قا بل سنجش داشتــه باشد : بلکه به قو ل فرو یدبیشتر دیگی جو شا ن است و آنچه درسطح این دیگ موا ج است الزا ما باآنچه به زیر می رود یکی نیست . ما ننـد دوز خ دا نته است با مار پیچها یی که به اعما ق آن فرو می رود تاآنکه در ظلمت کا مل ناپد ید گردد .

آنچه از این دوز خ بیرو ن مـی آید ممکن است خو ب یا بد باشدـ ضمیر نا بخود از معیار هـــای اخلاقی بیگا نه است ، ممکن است زیبا یا زشت باشد ـ ضمیر نا به خود از معیار ها ی‌زیبا یی شناسی دور است . ممکن است شخصی یا غیر شخصی باشد ـ شخصیت را به درو ن **ضمیر** نابخود راه نیست: ما خوا ب نمی بینیم بلکه خواب دیده می شویم اما آنچه از نظر مادارا ی اهمیت است این است که سلسله مرا تب طبیعی یا منطقی د ر ضمیر نابخود و جود ندا رد . این ضمیر حاوی شبکه ای از عقد ه هاست که نه شکلی دارند و نه سازما نــی عا طفی فقط زما نی محتو یا ت‌ضمیر نابخود شکل قا بل تو جهی مــی گیر ند و در نتیجه به هنگا م مراجعه ما به آنها مو جب ایجاد عکس العمل

ها ی عا طفی می گردند که ضمیر نابخوددرسطح‌ضمیرآگاه‌ظاهر شود۔ و یاد آور ی خواب ، خود کو ششی از ضمیر به خود است .

ضمیر نابخود ، اگر چه بـــه میزا ن که ، هر گز به آن پی نمی بریم بر زند گی آگا ها نه ما مسلط است از طریق فرا یند ی که فروید اصل وا قعیت خوا ند ه است ، با ضمیر خود آگا ه ما ساز گار می شود ـ یعنی برا ی آن قا بل قبو ل می گردد فکر فرو ید بیشتر برساز۔ گار شد ن غرا یز جنسی با عر فهای اجتما عی و اخلا ق متمر کز بود .

آنچـــــــه مــــــا به عنـوا ن هنر مند سر آغا ز کار خود مـــی گیر یم و جو یك ((ضرور ت‌در۔ و نی)) است ((احتیا جی درو نی)) و ارادہ ای مجبور کنند ه بــــــه جستجو ی صور ت بیا نی چیز ی مبهم . آنچه ما به عنوا ن هنر مند می جو ئیم شکلی عینی است هیاتی است به صور ت رنگ یا صدا یـا حتی کلما ت ـ که با این احتیا ج مربو ط می شود و هنگا می که آ ن را عینی کرد یم و معیــــــــن و روشن سا ختیم آرا مشی درو نی و تعاد لی روا نی به ما ارزا نی می دارد .

این احتیا ج به بیا ن ، فطر ی ما ست ـ نو زاد به محض زاد ه شد ن گر یه می کند و شرو ع می کند که احتیاجا ت درو نی خود را بیا ن دارد بــــه طـــو ر ی که معلو م شده است و مقبو ل همگا ن است این احتیا جا ت بیشتر جسما نی ، احشا یی و دفعی‌هستند اما عا طفی نیز هستند مثلا احتیا ج به عشق ، و مااکنو ن می فهمیم که جوا نترین نو زاد در حد ود وسایل و امکانا ت بیا ن خود آفر یننده است . منظور م از این بیا ن آ ن است که از هما ن آغا ز احتیا جـــی به یا فتن ((نظیر ی عینی)) ـیعنی ((چیز ی)) خار جی که ما خلق می کنیم ، ما لك می شو یم و به آ ن مـی‌با لیم و آن را با حا لا ت تاریك احسا س خود مر بو ط می سا ز یم وجود دارد پیروا ن فرو ید معتقد ند که مد فو ع کود ك نخستین بیا ن از این نو ع است چیز ی که به قو ل فرو ید (در طفل) هیچگو نه‌نفرتی ایجاد نمی کند و او در حد بخشی از بد ن خود بر آن ارزش می‌نهد و ما یل‌به جدا شد ن از آ ن نیست و آن را همچو ن نخستین ((هد یه ای)) بکار می برد که با آ ن‌کسانی را که بیش از همه عزیز می دارد ، ارج می نهد . ۵

این نو ع فعا لیت بیا نـــــــی بزود ی سر کو فته می شود وفعا ـ لیت ها ی دیگر ی جا نشین آن می گردند که بیشتر به شکل باز ی تظاهر می کند ٦ خط خط کــردن کا غذ نزد کودکا ن فعا لیتی طبیعی است وبه تازگی به استناد متجاوز از صد هزا ر نقا شی کود کا ن از دو تـــا چها ر ســـا له را به و جـــو د سیـــــــ ر تحـــو ل مشخص و آشکار ی از خط خط‌کردن تا مر حلۀ طرح پی برده ایم ونیز کشف شده است که خط خط کردن فعا لیت بی هد ف نیســـــــت تشخیص این اشکا ل اسا سی در میا ن انبو ه خطوط در هم در آغا ز دشوار است . اما رفته رفته با وضو ح بیشتر مشخص می شو ند و بعد با هم ترکیب می گردند .مثلا

این مطا لب به قصـــد بیـا ن اهمیت آنها در تعلیم و تر بیه که به جای خودبسیارمهم است،ذکر نمـی گرد‌د بلکه قصد از ذکر آنها ایـن است که مسیر تحو ل کار هنر ـ مندا نی که اکنو ن مورد بررســی ما هستند در اصل همین است . آنها کار خود را با خط خطیهایی اسا سی شرو ع می کنند و از طریق پردا ختن‌و متمر کز کرد ن آنهاشکل نمو نه ای اساسی از دل ابها م و اغتشاش بدو ی پد ید می‌آور ند ، می توا ن نمو نه های اصلی بیشتر انوا ع نقا شی معا صر را که مورد نظر و تو جه مستقیم ما هستند از میا ن اشکا ل خط خطی‌که بی خیا ل تو سط کودکا ن پدید آمد ه است ، پیدا کرد . هر چند که بعضی ازاین نقا شی ها به قصد در را ه خو ش نو یسی بیش‌رفته اند (هارتونگ ما تیو ، سولاژ کلا ین

اما نبا ید نتیجه گر فت که‌آنها را نیز می توا ن همچو ن طر حها یی کود کا نه به کنا ر گذاشت .

...1 — Symbols o2rans
.... uM mfwy ff

Formlondon New york 11
...2 — Principles of psychology 11 - 322 ......
... 3 Master Eckhart ...
...4 — Seeret of the ... Flower
5—Soulegess
6— Kline

وهاب مددی

سرگذشت موسیقی افغانستان درسدهٔ روان

ارکسترها ورهبران ارکستر در افغانستان

فصل دوم ، بخش دوم به‌ادامه گذشته :

مطلوبی سودمی‌برند. آواز خوانان ونوازنده گان هردو ارکستر یاد شده‌که ازجمله هنرمندان پراستعداد وشایسته نسل جوان کشور بوده وبعضی ازایشان ازفارغ‌التحصیلان لیسه مسلکی موزیك کابل میباشند امیرجان صبوری رهبر ارکستر (گل‌سرخ)ونجیب رستگار رهبرارکستر (صدا) باابعاد گسترده هنری شان در عرصه های آهنگ سازی ، آوازخوانی و تصنیف‌سازی غنچه های زیبایی هستند که بر جلوه های دوست داشتنی(گل‌سرخ) وتاثیر هنری (صدا)میا فزایند .

۹ ــ ارکستر (بهار) وانسامبل (نرگس)

این دو دسته هنری، درچوکات ریاست موسیقی کمیته دولتی‌کلتور تنظیم بوده بیش از چند سالی از تشکیل آنها نمی گذرد . بااجرای کنسرت های جالب ورقص های گوناگونی که ارکستر (بهار) به رهبری کاظم شیدایی وانسامبل (نرگس) به‌رهبری گلزمان دریکی‌دو سال اخیردر داخل وخارج کشور اجرا نموده‌اند به‌موفقیت های‌خوبی نایل گشته ازشهرت زیادی برخور دار گردیده‌اند. اگر انسامبل (نرگس) به‌معلمین رقص ومربیان بهتری دست یابد ونوازنده‌گان بهتر وبیشتری در ارکستر (بهار) تنظیم گردند وهمچنان اگرامکانات مشق وتمرین بیشتر در محل‌های مناسب وبهتری برای شان میسر گردد

۱۰ ــ ارکستر (باران) وارکستر (سمن)

این دو ارکستر در چوکات ریاست موسیقی کمیته دولتی رادیو تلویزیون و سینماتوگرافی فعالیت داشته بیشتر به ثبت و پخش‌آهنگ های شان در رادیو تلویزیون همت می‌گمارند

هنرمندان هردو ارکستر درمیان مردم به خصوص نسل جوان کشور محبوبیت زیادی داشته (فرهاد دریا) رهبر ارکستر (باران) ووحید (قاسمی) رهبرارکستر (سمن) صاحب استعداد سرشار هنری بوده آینده درخشانی درهنر موسیقی دارند .

۱۱ ــ ارکستر جاز ((ارکستر شماره ــ ۲) رادیو افغانستان .

کنون میرسیم به ارکستری که بیشتر ازهمه ارکستر های که ازآن ها گفته آمدیم نام بامسمائی داشته نوازنده‌گان آن تحصیلاتی درر‌شته موزیك دارند وکار نامه های‌وسیع وباارزشی طی مدت‌بیش‌ازسی‌سالی که‌از تاسیس آن‌می گذرد ازخودبه جاگذاشته است .

ارکستر فعلی به اصطلاح (جاز) رادیو تلویزیون درسال ۱۳۳۳ تحت عنوان (ارکستر شماره‌ــ۲) رادیو کابل (وقت) توسط فقیرمحمد ننگیالی ، غلام سخی، محمد علی ، جمعه خان ،عبدالرحیم نالــه و سلیم سرمست درچوکات اداره موسیقی رادیو کابل بنیا نگذاری شد(۳) این نوازنده‌گان از جمله شاگردان مکتب موزیك حربی‌بودند که‌در سال ۱۳۱۳ افتتاح شده‌بود ودرآن استادان افغانی وترکی به شاگردان درس موسیقی میدادند.

باری استاد سرمست طی‌مصاحبه درمورد استادان موسیقی مکتب‌موزیك یاد شده چنین گفته بود (٤) که: ((...استادان داخلی مکتب‌مادرآن وقت ــ استاد فرخ‌افندی ، محترمان غلام‌رسول، احمدخان عالم، عبداللطیف ، محمد انور ،محمد رحیم، لعل محمد ومحمد یوسف بودند ...اداره کل این‌مکتب زیر نظر محمد مختار خانیه لی‌صورت میگرفت...))

استاد سرمست به‌ادامه مصاحبه اش در مجله یادشده در موردارکستر «شماره ـ۲» رادیو افغانستا نچنین گفته‌بود: «...تعداد اعضا ی ایـــن ارکستر درطی ده‌سا ل اخیر ازشش نفربه‌نزده نفر رسیده است که‌می توا نترکیب این ارکستر رابه‌ترتیب زیرنوشت :

۱ ـ محمد ناصر وناله ـ فلو ت نوازان.

۲ ـ محمد اسمعیل ـ محمدستار وجمعه خان ـ سکسفو ن‌نوازا .ن

۳ ـ غوث الدین وسراج الد ین‌ـ کلارنت نوازان .

٤ ـ نوشاد وغلام سخی‌ـاکور د‌ـ یون نوازان .

٥ ـ ننگیالی ،محمد کریم وعبد الحمید ـ ترومپت نوازان.

٦ ـ محمد حسین ـتر مبون نواز

۷ ـ عبدالغفار ـ کنترا باس‌نواز.

۸ ـ محمد حکیم ـ جاز‌بندنواز .

۹ ـ محمد علی ـبراکس‌نواز .

۱۰ ـ ببر ك وسا ـپیا نو واکور دیون نواز.»

استاد سلیم سر مست اضا فه نموده‌است: «...نخستین آهنگ ـ ارکستر شماره ـ۲ آهنگ برازیلی بنام«لاپه‌لوما» بودکه ازرادیو برو‌ـ دکاست شد . تصنیف دری ایـــن آهنگ‌راخودم سروده بودم و سر‌ـ اینده آن محترم گل احمد (شیفته) یکی ازسراینده‌گا ن پیشرو مابوده است».

این ارکستر سالها ی زیاد برنامه های نیم ساعته موسیقی راتو سـط آواز خوانا ن معرو ف آنو قت رادیو به‌دست نشر سپرد وبهتر یـــن آهنگسازان آن وقت از جمله استاد سر مست ، فقیرمحمد ننگیالی‌فضل‌ـ احمد نینواز ،حفیظ الله خیا ل‌وعده دیگر کمپوز های خویش رابه‌آواز آوازخوانان خوب رادیو به‌همراهی این ارکستر در رادیو ثبت‌وپخش میکردند چنانچه آهنگهای آن‌زمان که‌به همرا هی ارکستر شمـاره«۲» ثبت شده است ازبهتر ین آهنگهای میباشد که در آرشیف رادیوافغا‌ـ نستا ن موجود است وتاکنو ن ا ز طریـق رادیو پیوسته پخش میگردد.

یکی ازکارنامه های بزرگ هنری این‌ارکستر یك سفر هنری دوماهه درسال ۱۳٤۱ به جمهوریت هـــای تاجکستان، اوزبکستان ،فدرا تیف روسیه واکراین اتحاد شورو ی و چندین شهر درکشور چکوسلوا کیا ازجمله درشهر های«پراگ‌و پرا ـ تسلوا» میباشد که‌به همرا هی‌چندتن ازآواز خوانان‌معروف‌رادیو (استاد‌ـ اولمیر، رخشانه و خلاند)به‌اجرای کنسرتها ی موفقیت آمیزی برهبری استاد سرمست پرداخت .اعضا ی این‌ارکستر که‌همه با نو ت بین ـ المللی موسیقی آشنایی خو بی‌دا ـ شتند درسالها ی ۱۳٤۰تـا ۱۳٤۳ تحت نظر «عثمان مدیا رو فوخیری اعزا موف» رهبرا ن ارکستراز‌کشور دوست اتحاد شورو ی تحت تر بیه مجدد قرار گرفتند وبه نواختـــن آهنگ های هار مونیزه شده‌توسط دواستاد یادشده همت گمشاشتند تاآنکه باداشتن بیست نفر نوازنده ماهر درچوکا ت این ارکستر به‌عالی ترین درجه هنری درسطح کشورما به‌عنوا ن یك ارکستر اصو لی‌نا یل گشت.

زمانیکه عثما ن مدیا رو فوخیری اعزا مو ف به کشور خویش بـــر گشتند ، رهبر ی این‌ارکســـتر را استاد سلیم سر مست عهده دارشد که‌در کنار وی درسالها ی اخـــیر فقیر محمد ننگیالی نیز رهبر ی‌این ارکستر رابه‌عهده گرفت وتا کنون این دو رهبر شناخته شده ار کستر آخرین تلاش های خودرا جهت‌زنده نگهداشتن ارکستر به‌اصطلاح«جاز» رادیو به‌خر چ‌می دهند ولی متا ـ سفانه ازآنجا که یك عده از نوازنده گان خوب این ارکستر به مرورایام وفا ت یافتند ،یکعده پیروخسته‌شده بااین ارکستر همکار ی ندارند و بالاخره از آنجا که چند تن محدو د نوازنده گانیکه دراین ارکستر باقی مانده‌اند وظایف گوناگو نی در عین وقت درارگا ن های مختلف هنری وتعلیمی کشور دارند وکمتر مجال این‌را می یابند تابه این ارکستر و سازمان دهی امور آن برسند. بناء زودخواهد بودکه شالوده ارکستر به‌اصطـلاح «جاز» رادیو افغانستان پس ازسی سال عمر پربار وپر از درخشش هنری‌اش ازهم پاشد .

کنون که صحبت از ارکستر جاز به‌میا ن آمده ،بجاست که‌رهبرا ن ورزیده ومعرو ف آنرانیز که درعین حال ازجمله بهتر ین نوازنده گا ن این‌ارکستر میباشند آنطور یکه‌لازم است‌به خواننده عزیز معرفی بداریم:

استاد محمد سلیم سر مست :

درسا ل ۱۳۰۹ هـ .ش در نوآباد ده‌افغانان کابل، درفامیلی دیده بـه جهان کشود که‌فقر و محرو میت از درودیوار ا نمیرخت . پدرش محمد نعیم نام‌داشت وهنوز بیش از چهار بهار زنده‌گی پسرش راندیده بودکه رخت ازجهان بست ومادر محمدسلیم که‌آب ودانه کافی دراشیانه نداشت ناگزیر فرزند دلبند ش رابه یتیم خانه سپرد تاحداقل پسرشـــ از نعمت سواد محرو م‌نگردد و محمد سلیم آنقدر رنـج برد تابه گنج‌رسید بعدا وی شامل مکتب صنایع شدو سپس شاگرد مکتب موزیك گردید که‌بیشتر استادان‌آن مکتب تر ك ها بودند «٥» ومعروفتر ین آنها استاد فرخ‌افندی ،خالد رجب بیگ،مختار بیگ واحسا ن اتاتر ك بودند . هر

چندا نمکتب موزیك که نخستیــن مکتب منظم موسیقی در تاریخ کشور مابشمارمیرفت پس از مدتی لغــو گردید ولی محمد سلیم که با ذو ق شرشار هنر ی واستعداد بی‌نظیرش توانسته بود راهش رادر جهــت پیشرفت در زمینه موسیقی بــاز نماید ، شامل باند موزیك نظا مــی گشت وهمزما نیان درارکستر مو - سیقی حربی پوهنتو ن به حیــث نوازنده ترومپیت اعز ار کرد که رهبران ارکسترا ستاد فرخ افندی بود . سالها بعد که استاد فــرخ افندی وفا ت نمود محمد سلیــم (سرمست) که سر امد همقطارا نش گردیده بود رهبران ارکستر تعیــن گردید تاانکه درسا ل ۱۳۲۹ باراديو کابل وقت نیز به‌حیث نوازنده تر و- مپت ومانندولین همکار ی‌اش را اغاز کرد وپس از تشکیل ارکستر بــه اصطــلاح (جاز) رادیو کابل درسال ۱۳۳۳ رهبر ی این ارکستر نیزبدو واگــذار گردید وسلیم سر مست‌در فاصله سالها ی که‌تا ۱۳۴۹ ادا مه یافت توانست با حسن خلق‌وهمکاری هاورهنمایی های بی شایبه وبدون چشم داشت به پاداش مادی عــده زیادی از آواز خوانا ن مشهــور و محبو ب آنوقت همچو ن آرما ن ، ساربان، نسیم، ناو ك هيرو ی ، زرغونه ، رعنا ،ناهید ،عبدالحمید کندهار ی ،طلامحمد ، گل‌زمان ، جلیل ا حمد ، حیدر ر نگین، پیکان آبشار ،پرانات، استا د او لمــير میرمن پروین ،آزاده ، شهــلا ،فر- شته ، لیلا ،شیما ، رخشا نــه ، ژيلا ،اذر ،مدد ی وغیره را بدو ر خویش جمــع نماید واز طریــق بر- نامه موسیقی (ارکسترایی) آنو قت که هفته سه شب به مد ت نیــم ساعت به صور ت .مستقیم از رادیو کابل پخش میگبردید آواز ها ی‌شان رابدست نشر بسپارد .

بین سالها ی ۱۳٤۰ تا ۱۳٤۳که عثمان مد یاروف رهبر ارکسترفیلا- رمونی دولتی تاجکستا ن شورو ی وخیر ی اعزامو ف رهبر ارکســتر آلات موسیقی ملی‌رادیونلو یز یون اوزبکستا نشوروی به منظو رتنظیم وتشکیل بهتر ارکستر جاز رادیوبه کابل آمده بودند ، استاد سرمست توانست با علاقه و پشت کارخسته گی ناپذیر، اصول هارمونی وار- کستراسیو نرا ازان دواستاد یاد شده به‌خوبی بیاموزد وتصا دیقی‌در زمینه نیز بدست آورد. چنانچه‌در سا ل ۱۳٤۹ که ارکستر بزرگــك رادیو افغانستا ن تاسیس کر دید استاد محمدسلیم سر مست رسمــا به‌حیث رهبر این ارکستر برگزیده شدکه از کارهای پرثمر این‌ارکستر میتوان ازحدود دوصد آهنگ‌فلکلور یك‌کشور یاد آوری نمودکه‌باهمکاری نزدیك فقیر محمد ننگیالی کــه او خود نیز رهبرآن ارکستر بود، تو- سط این دو رهبر ارکستر بنو بت هارمونیزه ،تنظیم وثبت گردید که باپخش آن آهنگهادر رادیو موسیقی افغانی در یك دوره معین وبا همت این دو هنر مندگرا ن مایه(استاد سر مست وفقیر محمد ننگیا لی) رنگ ورونــق خا ص وقابل توجــه بخود گرفت چنانچه هر آهنگی که توسط ان ارکستر به گو نه یادشده ثبت و نشر میشد آهنگ روزمیگشت وتاکنو ن نیز . آن‌هنگ هااز حا لت وکیفیت خاصی برخور دارند کــه متاسفانه باوفا ت یافتن وکناره‌گیری عده ازنوازنده گان ماهران ارکستر که‌بعدا منجربه پاشیده شد ن شا - لوده آن بشکل او لیه اش ازهــم گردید ، باتاسف باید اعترا ف‌نمود که دیگر امکا ن ثبت چنا ن آهنگــك های خوب وهمه پسند تامد ت‌درازی به‌ماميسر نخواهد شد . یکی‌دیگراز کارنامه های‌هنر ی قابل ستا یشــ استاد سرمست ثبت برنامه های‌نیم ساعته بودکه معمو لاسه آوازخوان به‌مد ت نیم ساعت به‌صور ت پیهم وبدو ن وقفه آهنگ‌های خویش را بهمراهی ارکستر بزرگ یاد شده میخواندند به‌طور یکه در هر بخش اشعار آهنگهادر لابلای مو زیك‌خا- صی که بهمین منظور ازجانب‌استاد سرمست وفقیر محمد ننگیا لی به نوبت ساخته وپر داخته میشد تو- سط بهترین نطاقا ن رادیو(دکلمه)می گردید که‌خوانننده‌گا ن عزیز مجلــه هنر حتما ان‌برنامه هارا شنید ه‌اند واما ازکار نامه های هنری استا د سرمست پس از انقلاب شکو همند ثور به‌خصو ص پس‌از مر حله‌نو ین وتکاملی انقلاب میتوان به صورت فشرده چنین یاد نمود :

الف – تنظیم وثبت بیش ازیکصد ترانه حماسی میهنی وانقلابی که به آواز خوانان معروف کشور در رادیو تلویزیو ن ثبت ونشر شده است‌که از این جمله ده ها ترانه ازکمپو ز های خود استاد بوده است ، بلا- فاصله پس از پیروزی انقلا ب‌تا - کنون .

ب : تنظیم و ثبت سرود (وحدت) به افتخار تاسیس جبهه ملی پــدر وطن ج.د.ا، به آواز (مدد ی) در رادیو تلویزیو ن درسا ل ۱۳٦۰ .

ج : تنظیم وثبت سرود (صلــح) به آواز (مسحور جمــال) به افتخار برگزار ی کنفرانس بین‌المللی‌صلح وهمبستگی در ج.د.ا، درســا ل ۱۳٦۱ .

د: تنظیم و ثبت سرود (انتر نا- سیونال) به‌همکار ی آواز خوانا ن رادیو تلویز یون و سازما ن دمو - کراتیك جوانان افغانستان درسال ۱۳٦۰ .

ه : کمپوز وثبت ترانهٔ انقلاب (جا ودان‌در شهر دوشنبه به‌همراهی ارکستر سمفونی وکورس اوپرابالت صدر الدین عینی وانسامبل ششمقام رادیو تلویزیو ن تاجکستا ن درسال ۱۳۶۲ .

واما یکی ازکار های عمده وبا ارزشی که استاد سرمست دراجرای آن‌نقش برازنده را درسطح‌جها نی ایفاء نموده‌است و میتوان گفت که تنظیم ورهبری این‌اثر بهتر یـــن محصول عمر پربار هنر ی ایـــن استاد گرانما یه بشمار میرود ، تنظیم وثبت سرود ملی جمــهوری دموکراتیك افغانستا ن است که‌به رهبری استاد سرمست بار او ل توسط ارکسترسمفونی تیاتر اوپراـ بالت جمهور ی تاجکستا ن شوروی ثبت گردید وبعدا ثبت مجدد ایـــن سرود بازهم به‌رهبری استاد سر ـ مست‌توسط ارکستر سمفونی‌فیلا ر مونی دولتی اوزبکستا ن شورو ی (نسبت عد م مو جودیت ارکســـتر سمفو نی در افغانستا ن) دررادیو تاشکـند انجــام پـذیر فـــت کـــه بـــد و ن شك می تـوان گفت غیراز استاد سر مست هیــچ رهبر ارکستر دیگری در کشور ما قا در به انجام کار به آن خو بی نبوده ونیست وازهمین جا ست‌که قدر ت ومهار ت استادسر مست‌در زمینه موسیقی علمی باشیوه بین ـ المللی یکبار دیگر ثابت میگردد .

از آنجا که‌کار رهبر ی یك‌ارکستر سمفونی امری نیست که آنرا بـــا مقیاس کار یك آواز خوان، یـــك نوازنده ویا یك‌آهنگ ساز سنجش نمود واز آنجا که استاد سر مست مانه مکتب موزیکی راتا به آخـــر دیده‌است ونه باری دانش آمــوز کنزر واتور یو می بوده‌است ،بلکه ذوق سرشار ، پشت کار عجیب‌و استعداد بی‌نظیر خود اوبوده که‌توا نسته‌است ازحد اقل امکانا ت حدـ اکثر ا ستفاده را در جهت تکا مل هنر خویش بنماید بناء جای داردکه اوبه هنر خویش بنازد ومابه و جود همچو هنرمند استادی. در کشو ر خویش افتخار نماییم استاد سلیم سرمست مدال‌ها، دیپلوم ها،تحسین نامه هاوجوایز زیادی تاکنو ن‌بدست آورد است وسفر های زیادی بـــه کشورهای اتحادجما هیر شوروی، هند، چین، ایرا ن ،چکوسلوا کیاو المان دیموکرا تیك نموده است‌که اگربه جز ئیا ت مسایل مربو ط به جوایز وسفر هایش بپردازیم‌مثنوی هفت من کاغـذ خواهد شدو امــا آخرین جا یزه بزرگی که استــاد سر مست بدان نا یل گردیده‌است جایزه (دوستی افغان شوروی) بود که‌درسا ل ۱۳۶۲ بوی اعطاء گردید.

استاد سرمست در حال حا ضر علاوه ازاینکه رهبر ارکستر جا ز رادیو تلویزیون میباشد به عنوا ن مشاور موسیقی ریاست مو سیقی کمیته دولتی کلتور نیز ایفای‌وظیفه نموده همچنان به‌عنوا ن اســتا د دیپار تمنت موسیقی پو هنځی هنر های پوهنتون کابل وبه حیث معلم موسیقی در لیسه مسلکی مو زیك کابل‌به جوانا ن وهنر پژو ها ن‌کشور درس موسیقی میدهد ودر کناراین همه مصروفیت ها دست‌اندر کار تدوین رساله های ازنو ت هـــای آهنگ‌های فلکلوریك وسرود ها ی میهنی و وانقلابی میباشد که به‌زودی ازجانب اتحادیه هنر مندا ن چا پ شده و در د سترس ا ستفاده‌علاـ قه مندان قرار خواهد گرفت .استاد سرمست ازتربیه فرزندا ن خودش نیز که‌جمعا چهار دختر وسه پسر اندلحظه غافل نبوده همه‌فرزند ا نش درطول دوره تحصیلی خویش شاـ گردان ممتازبوده و هستند که از جمله میتوا ن ازچهار مین فرزنداو که‌جما ل احمد ناصرنام دارد و در سال ۱۳۵۹ به درجه‌ممتاز ازلیسه مسلکی موزیك کابل فار غ‌التحصیل گردید نا مبرده که فعلا مـشغـول تحصیـلات عالی خویش در رشته موزیك در ماسکو میباشد .

درپایا ن سخن نقل قو لی داریم از زبا ن خود استاد سر مست که باری گفته بود . «آخرین آرزوی من اینست که‌آخر ین نفس ها یم‌را درخدمت مردم خود بکشم »

عمر استاد سرمست هزار باد.

فقیر محمد ننگیالی :

درسا ل ۱۳۰۵ ه.ش . در گـذر کتاب فروشی کابل دریك فا میـل متوسط الحا ل غیرهنر ی متو لـــد شده پدرش فضل احمدنام دا شته که ماموردولت بوده است . فقیر ـ محمد ننگیالی تحصیلا ت ابتدا یی اش‌راتا صنف چهار م مکتب‌صنایـع (وقت) ادامه داده بعد شامل مکتـب موزیك حربی شد که شش سال‌در آن مکتب به تحصیـلا تش ادا مـه داد ودر این دوره استفاده های‌زیاد هنری مخصوصا ازسه استاد شـــ (مختار بیگ، فرخ افند ی وتور ن غلام‌رسول) به‌عمل آورد وی درسال ۱۳۲۰ به‌حیث رهبر ارکستر هشت نفری ریاست بلدیه (وقت) کا بـل به‌فعالیت آغاز نمود . درسا ل ۱۳۲۲ همراه باارکستر یادشده همکار ی اش رابارادیو کابل (وقت) در ثـبت آواز خوانا نرادیو وترانه هـــا ی اطفال نیز آغاز نمود ودر ضمـــن باموسسه (پوهنی ننداره ی)همکاری هنری داشت. ننگیالی درسال۱۳۲٤ دوباره دربخش نظا می به فعا لیت هایش آغاز نمود وبه حیث نوازنده ترومپت درچوکا ت (باند هارمونی) وزار ت حربیه وبه‌حیث استاد موـ

سیقی در کورس های موسیقی وزارت حربیه (وقت) وظایفی را انجام داد. درسا ل ۱۳۳۳ به حیث استادصنف موزیك مکتب خورد ضابطا ن تعین شد که پس ازسه دوره تحصیلی این صنف ازمیا ن فارغان آن به تاسیس یك ارکستر هجده نفر ی پردا خت که این ارکستر نیز باراديو کا بل همکار ی داشت. وی در سا ل ۱۳٤۹ پس از مد ت سی سا ل خدمت در بخش موزیك نظامی کشور بدرجه خورد ضابطی متقاعد گردید نه بلا فاصله به عنوا ن نوازنده ترومپت وآهنکساز پیما ن همکار ی با رادیو افغانستا ن بست. فقیرمحمد ننکیالی که از سالهای زیادی بد ین سو یکی ازبهترین نوازنده گا ن ارکستر به اصطلاح (جاز) را دیو افغانستا ن بوده است درسا لها ی اخیر به حیث رهبر این ارکستر نیز خدما ت شایسته انجام داده است. او که مدتی در چوکا ت کور س ها ی موسیقی وزار ت معار ف نیز بـه عنوان معلم موسیقی ایفا ی و ظیفه نموده است ،درسا ل ۱۳۵۳ که مکتب موزیك وزار ت معار ف تاسیس شد یکی از بنیا ن گذاران این مکتب بود. فقیر محمد ننگیا لی که آلا ت موزیك ترومپت ، فلوت، پیانو ، اکوردیون وهار مونیه رابه خو بی نواخته میتواند درچوکا ت ارکستر بزرگ رادیو افغانستا ن آهنگها ی زیادی را (هار مونیزه) نموده و در اغلب آهنگها ی هار مونیزه شد ه به حیث سولیست ترو مپت نیز بـا مهار ت بی نظیر ی هنر نما یی کرده است . وی در مورد کمپوز ها یش که تعداد ان به صدها آهنگ میرسد وهمچنا ن درمورد آهنگ های کـه خودش هار مونیزه نموده است طـی مصاحبه (٦) چنین گفته اسـت : (...پوره به خاطر ندار م چند آهنگ را من ها رمو نیزه نموده ا م و لی تاآنجا که به خا طر دار م بهتر ین آهنگی که من هار مونیزه نموده ام آهنگ (شاه کوکو جان) است که به آواز (مددی) ثبت ونشر شده است واز نغماتی که من ساخته ام نغـمه (جوش طرب) است که ازان درفلم هنری (روز گاران) استفاده شـده است...) در مصاحبه یاد شده نکات دلچسپ دیگر ی نیـز از زبان ننگیالی به چاپ رسیده است که فشرده ان چنین است : (...زمانیکه من به حیث رهبر ارکستر جـا ز همکاری ام رابارادیو کابل آغاز نمودم سر مست هنوز شاگرد مکتب موسیقی بود... هنر مند واقعی بیش از آنکه چشم به جیب مردم داشته باشد به جبین شان نگاه میکند ... تامکتب موزیك به صور ت اساسی درکشور دایر نگردد هیچ امید ی برای انکشا ف موسیقی افغا نـی نباید داشت...) فقیر محمدننگیالی یکبار ازدوا ج کرده صا حب هفت اولاد (دوپسر وپنـج دختر) است . که سه تن ایشا ن (همایون ، بصیر احمد وشکیلا) هنرمند هستند واز جمله فارغ التحصیـلان لیسه مسلکی موزیك میباشند. هما یو ن ننگیالی فعلادر شهر (کیف) اتحا د شوروی مشغول تحصیـلات عا لی موسیقی دررشته تروزمپت وآهنگ سازی میباشد. بصیراحمد ننگیا لی محصل صنف چهارم دیپار تمنت تیاتر پو هنځی هنر های پوهنتون کابل است وشکیلا ننگیا لی به حیث معلم موزیك درکا خ شهر ی پیش آهنگان شهر کابل ایفا ی و ظیفـه مینماید .

فقیر محمد ننگیا لی سفر ها ی زیاد هنری رابه عنوا ن نوازنـده ارکستر در کشور های اتحـا د شوروی چین، هند، ایران وچگوسلواکیا انجام داده، جوایز متعد د هنری رابدست آورده است که آخرین آن جایزه (دوستی افغان شوروی) دربخش کمپوز ینور یست کـه در سال ۱۳٦۵ بدان نایل گردیده است.

فقیر محمد ننگیا لی در حـال حاضر علاوه ازآنکه به حیث نوازنده ورهبر ارکستر باراديو تلویزیو ن ج.د.ا، همکاری دایمی دارد بعنوان معلم موزیك درلیسه مسلکی موزیك واستاد موسیقی دردیپار تمنت موسیقی پو هنځی هنر های پو هنتون کابل همکار ی های گسترده داشته علاوتا در یکی دو ارگان دیگـر به فعالیت های هنریش ادامه مید هد. عمرش دراز بهروزی وپیروزی های بیشتر ی نصیب اوباد .

استاد محمد فرخ‌افندی :

حالاکه از دو رهبر معـرو ف ارکستر در کشور ما به تفصیـل صحبت نمودیم به جاست که ایـن بخش ازسرگـذ شت موسیقی افغانستا ن درسده روان رابا زنده گی نامه هنر مندی به پایا ن رسانیم که نه تنها استاد دورهبر ارجمندموسیقی (استاد سر مسـت و فقیـر محمد ننگیالی) یود بلکه بر عد ه بیشماری از هنر مندان خوب وشناخته شده نیم قر ن اخیردرقلمروموسیقی (جدید) کشور ما سمـت استادی داشت . اوکه پس ازخالد رجب بیك ومختار بیگ (استا دا ن ترکی در مکتب موزیك حربی) سومین استاد مسلم ویکی ازبیـنا ن گـذاران (موسیقی جدید) در کشور مابوده، با ابعاد گسترده هنر ی و کارنامه های بزرگی که در عر صـه های هنر موسیقی ،هنر نقا شی و هنر تیاتر ازخود به یاد گار گـذاشته است استاد فرخ افند ی است

که در نخستین مطالب چاپ شده در مطبوعات افغانستان (۷) درمورد او چنین میخوانیم : (محمد فرخ افندی ولد احمد کاظم یکی ازموسیقی دانان معروف افغانستان میباشد . افندی در سال ۱۲۷۹ ه . ش درشهر استانبول پیدا شده وتعلیمات مقدماتی خویش رادرشق طب در مکتب طبی شهر استامبول تاصنف سوم به انجام رسانیده‌است سپس درسن بیست ویك سالگی ازترکیه به پاریس سفر کرد ودر انجا دراکادمی (کو لارسی) به تحصیل موسیقی ورسامی که‌در ترکیه به‌آن رشته هامهارتی داشت پرداخت...) یکی ازهنرمندان معروف و دیرین کشور که از دوستان نزدیك فرخ افندی بوده است روزی طی صحبتی که با نگارنده داشت (۸) درمورد استاد فرخ افندی این مطالب تاریخی را بیان نموده بود: (زمانیکه شاد روان محمود بیگ طرزی سفیر افغانستان درپاریس بود بافرخ افندی آشنا شدودر ختم ماموریتش درپاریس فرخ‌افندی راباخود به کابل آورد فرخ افندی اول درتیاتر کابل (در پغمان) به حیث ممثل هنرنمایی کرد. بعد بین سالهای ۱۳.۵ تا ۱۳۰۷ درسینمای (صامت) در کنار استاد غلام حسین که پیانو می نواخت اوویلن نوازی میکرد . سپس درسال ۱۳۰۸ به‌حیث استاد رسامی در مکتب صنایع نفیسه کابل مقرر شد که تاسال ۱۳۱۲ در آن مکتب‌باقی ماند درسال ۱۳۱۳ درمکتب موزیك ترکها به حیث ترجمان زبان ترکی ومعاون مکتب‌موسیقی فعالیت هایش را آغاز نمودو مدتی هم درشعبه نشرات مدیریت عمومی تعلیم وتربیه وزارت دفاع به حیث‌طراح مجله (اردو) ایفای وظیفه کرد. بعدا به حیث معلم موسیقی ، نوازنده ، آهنگساز و رهبر ارکستر درکورس های موسیقی رادیو کابل، تیاتر های شهر کابل ورادیو افغانستان وظایفش رادامه داد ودر عین حال به‌شاگردان خصوصی اش در منازل شان‌درس موسیقی میداد تاآنکه دوران کهولت به سراغش آمد وبعد ازیك‌مریضی نسبتا طولانی در ۱۳۵٦ه.ش داعی اجل رالبیك گفت.) از استاد فرخ افندی سه پسر وسه دختر باقی مانده است که همه حیات‌دارند . پسرانش عبارت انداز :

۱ ـ ظاهر فرخ :

که فعلا آمر نشرات وآمر مطبعه حربی پوهنتون است . او خطاط، نقاش ، گیتار یست وماندولین‌نواز خوبی است وبانوتیشن موزیك اروپایی نیز آشنایی دارد .

۲ ـ طاهر فرخ:

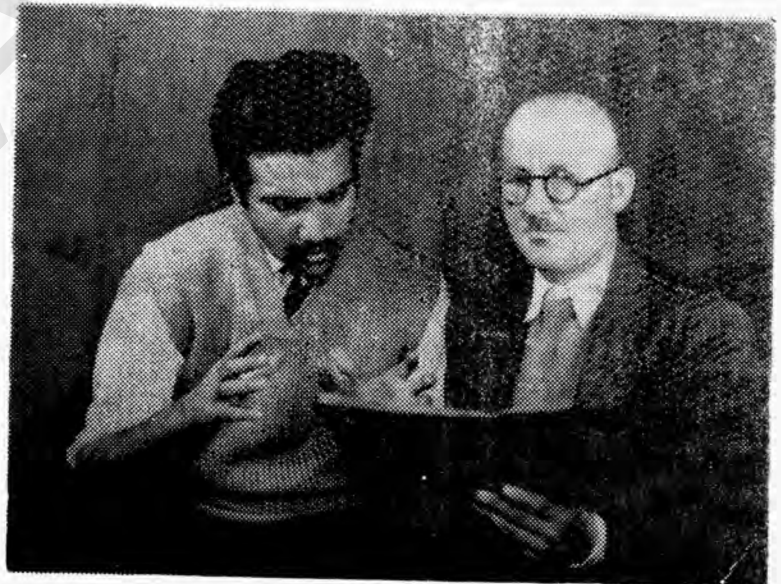
که مدیر عمومی ترانسپورت زمینی وزارت ترانسپورت استو درعین حال وایلن نواز خوبی می باشد .

۳ ـ قادر فرخ:

که مدیر عمومی کابل تیاتر بوده اصلاهنر پیشه تیاتر وسینما می باشد .

وی تاکنون جمعا در دوازده فلم سینمایی و تلویز یونی ودرهشتادو پنج نمایش نامه نقش های عمده رابازی نموده است . قادر فرخ‌به نواختن آلات موزیك پیانو اکوردیون وارگن نیز مهارت‌دارد .

واما سخن ازاستاد فرخ افندی درمیان بود . برای‌اینکه‌حق‌آن‌استاد بزرگ وآن هنرمندفقید که درتاریخ موزیك کشور مان جای ومقام خاصی دارد تاحد ممکن دراین بحث‌ادا شده‌باشد ،بخشی ازمتن یك‌برنامه (ترازوی طلایی) رادیو افغانستان را (۹) دراینجا بازمی نویسیم که‌بلافاصله پس از مرگ استاد فرخ



استاد فرخ افندی یکی از بنیان گذاران موسیقی جدید کشور

افندی درسا ل ۱۳۵٦ از رادیوافغا- نستا ن بخش گردید :

(اونیم قر ن تما م درپای شمع کم فرو غ موسیقی مانشست ودر سراسر این‌نیم قرن ازتلاش ها ی انسانی خویش دست نشست ... آرام وشمرده سخن میزد، ظر یف ونکته سنج بود و خا طره هـــای بسیار ی در حا فظه داشت ...همگی دوستش میدا شتند نه برا ی‌اینکه سالخورده وسالمند بود بلکه‌برای اینکه مرد خوب وهنر مندچیره‌دستی بود. اواز دوازده سالگی انگشتا نش راباتار آشنا ساخته بود واز هما ن آوان باآلات موسیقی مخصوصا با عود وپیانو الفت گرفته بود وتا آخر عمر به هنرش مهر می ورزید .صد ها کمپوز تهیه نمود وشاگردانی‌چون استاد سرمست واستاد ننگیا لـی پرورد که‌چهره های شناخته شده موسیقی امروز ی مامی باشد سالها آموزگار پرشو ق‌موسیقی‌بودوموسیقی را چون غالب آهنکسازان وخواننده- گان مااز راه گوش ،از کنسرتها و عروسی ها نیاموخته بود بلکه‌علمی وباآگاهی ازنو تیشن موسیقی میدا- نست وشاگر دانش رانیز همین‌گونه پرورد وهمین گونه آموخت . و ی استاد سو لفج وتیور ی درمکتـب موسیقی ترکهابود . آهنگ هـــای محلی افغانستا ن راپیوسته جمـع مینمود وآنها رابه نوت در میبا رد که‌متاسفانه نوت های این‌آهنـگ هاجز تعداد محدود ی از آنها بچاپ نرسید واز دستی بدستی سرگردان گشت وکنو ن معلوم نیست که این نوت‌ها که‌به گفته پسرش (قادرفرخ) به‌اتحادیه هنر مندا ن سپرده شده است ، چه وقت چا پ وموردااستفاده پژوهشگران مو سیقی قرار خوا هد گرفت ...افند ی در روز گارسلطان عبدالحمید در کشور ترکیه زا ده‌شد ولی در روز گار ی وطن اولی اش‌را برای همیشه ترك گفت که طوفا ن ناآرامی ها آغاز یدن گرفته بود . اوبه سوی سرنوشت به‌سو ی خو- شبختی وبه‌سو ی آرامش سفرکرد وبه کشور (بهزاد) کشانیده شد تا زنـده گـی کنـد ، بـسا ز دو بیافر یند واینجا بانام وآوازه‌بمیرد افند ی هرزمانیکه ازکود کی‌ها یش از روز گارنو جوانی اش از سفـــر هایش ومها جرت هایش سخن‌میزد انگار از ژرفنای سیه روزی وبدبختی قصه میکرد. وقتی گفتگو های اورا بخوانیم ووقتی مصاحبه های رادیو یی‌او رابشنویم همین اندوه بسیار راهر کجا می بینیم، درمرگ مادرش در کشـته شد ن پـدر شـــ و درقصه گرسنگی های دورا ن جوانی اش ...فرخ افندی تا صنف سو م مکتب طبی درس خواند اما راه این طبیب اجبار ی راه دیگری است . راهی به سوی موسیقی ورا هی بـه سوی نقاشی .عود مینواز د، و یلن مینوازد ، نگاره گری میکند ،چهره آدم هارادر دقایقی کوتاه بـر و ی کاغـذ می‌آورد امابا این هم زنده‌گی فقیرانه و درد آلودی دارد . روزی یکی از دوستانش به‌او میگو یدبیابه فرنگستان برویم آنجا قدر ترا می- دانند . تونقاش ونگاره گر ی تـــو نوازنده ای، آنجا کار تو رونق می گیرد . فرخ می پـذیرد ورا هی‌سفر میشوند .دو مسافر آواره از استا- مبول به‌پاریس می شتابند بی آنکه چیزی داشته باشند بی آنکه کسی رابشناسند . اویك شبانه روز در شهر پاریس گرسنه می ماند خیا- بانها ی پاریس رابا پای پیا ده‌یکی پی‌دیگر پشت سر می گـــذارد . نزدیك قهوه خانه میرسد در قهوه خانه عده‌ای از نقاشان پاریس‌معمو- لادور هم جمـع میشوند .ونقا شی میکنند فر خ داخل قهوه خا نه مـی شود کـلاه رومی پوپك دار سرخی به‌سر دارد شکمش گرسنه است و توان ایستاد ن راندارد اما هر چه هست میرود وخودرا به نقاشان‌کشور بیگانه معرفی مینماید ومیگو ید من هم نقاشم من هم تصویر ساز م،از شما مدد نمی خواهم، اماتقا ضا ی کار دارم فقط تقاضا ی کار . یکی‌از نگاره گران فریاد میزند تصو یرمرا بکش تصویر مرابکش فر خ‌می‌نشیند ودر پانزده دقیقه تصویر اورابروی کاغـذ می آورد .ده فرانك نخستین مزدی است که در پاریس نصیبش میشود ،مدت هادر آن قهوه خا نه نقاشی می‌کند وپول اندکی بدست می آورد . بـاری زنـده گی بـــه سوی اولبخند میزند پاریس بازیبای هایش اورا سیر آب میسازد . روزی قو ماندا نی به دیدار افند ی می‌آید اورا به‌خانه اش میبرد تاتصو یراو وخانواده اش رابکشد . افند ی می پـذیرد وبه‌خانه قوماندا ن می‌شتابد دختر خانواده پشت پیا نو نشسته است وآهنگ آسیایی رامی نوا زد وقتی دخترجوان ازپشت پیانو برمی خیزد افندی به‌سوی پیانو می‌شتابد همان آهنگ رامی نوازد شورانگیز ترو با حال تر همه بهت زده‌میشوند ومیگویند چه خو ب نواختی چه‌خوب مینوازی افند ی !

محمد فر خ جوان ، آنروز خجالت زده میشود هیچ‌نمی گوید وبکار ش می‌آغازد .تصویر هارا تما م میکند وهزار فرانگ مزد میگیرد . هزار فرانك پول اندکی نیست اودرتمام عمرش چنین دست مزد ی راند یده است . هزار فرانك رابر میدارد و بسو ی رستورانت هابراه می افتد تانان بهتری‌بخورد دیگر ازبدبختی، رهایی یافته است دیگــر شکمش گرسنه نیست نان رفیقش را نیز تهیه میکند. چون درپاریس پرهیا ـ هوی آن روز رفیقش جزپیا زپوست کردن کاردیگر ی نمی یابد نا گزیر راه استامبو ل راپیش میگیرد وفرخ درپاریس باقی میماند .

روزی یکی از همو طنانش‌اورابه سفار ت افغانستا ن در پار یس‌می برد. محمود طرزی سفیر افغا نستان درپاریس است درخا نه طرزی راه می یابد یك‌آهنگ ترکی می‌نوازد .

تصویر محمود طرزی رامی کشد وهما ن جابه مد ت دوسا ل‌می‌ماند تاروزی سرنوشت اورا به افغانستان می‌کشاند تا در ینجا زنده گی‌را از نوبسازد .همینجا آهنگ بسا زد کمپوز تهیه کند ، نقاشی نما ید ، زن‌بگیرد ، فرزند داشته باشد ویك روز قلبش در کشور یکه دیگر وطن اوبود برای همیشه بایستد ومرگش برای حلقه هنر دوستا ن یك‌ضایعه تلقی شود ...افند ی زمانی به‌افغا ـ نستا ن آمد که موسیقی ونقا شی‌را بدرستی آموخته بود، رنـج فراوان راپـذیرفته‌بود واینك هم تجر به کافی داشت وهم اطلاعا ت کا فی‌در موسیقی و نقاشی که اطـلاعات و تجربه هارا باید از دیگرا ن نیـز مضایقه نمیکرد ونکرد . به افغا ـ نستان آمد تابعیت این کشـور را پذیرفت‌نخست‌معلم نقاشی‌آن‌بعدازآن معلم موسیقی شد . در موسیقـی ونقاشی شا گردا ن فراوا ن تر بیه کرد که مافقط چند تای آنهارا مـی شناسیم ،فیض محمد خا ن ، کریم شاه‌خا ن واستاد غو ث الد ین ،از شاگردا ن نقاشی اوسر مســت ، ننگیالی ،ناله وعده دیگر ازشاگردان موسیقی‌اومیباشددر آخرین‌مصاحبه‌او درمجله پشتو ن ژغ شمار کمپو ز های خودرا یکصد وچهـل‌وششـــ آهنگ دانسته است . این ها فقط بخشی از تلاش ها ی هنر ی اورامی سازد . بخش کوچکی از تـلا ش های بزرگ هـنر ی او ا ستـاد فرخ افندی درهفتاد وپنـج‌سالگی‌در سا ل ۱۳۵٦ در گـذشت . اوبسیار سالخورده نبود اما سخت ناتوا ن شده بود، بیماری اورا ازپای‌اندا ـ خته‌بود . آن‌استاد مکتب صنایـــع نفیسه ، آن متخصص موسیقـــی وزار ت دفاع، آن‌نگاره‌گر آشنا ، آن آهنگساز چیره دست ،آن‌نوازنده ماهر و رهبر ار کستر اینك نیست اما یادش هست ، نشا ن های ازهنر او هست فرآورده های تلاش های‌او درزمینه آموزش موسیقی ،آمو زش نقاشی ،و آفرینش این هر دوهنر در دست است . هنوز صدا ی اوبالهجه مخصو صش درگوش ما طنین می اندازد که‌فکا هی میگوید ،نکته می پراگند وشادی می آفریند .هـنوز صدا ی عود و صدا ی ماندو لین‌او، صدای اکوردیون او، صدای پیا ـ نوی ، او ،صدا ی ویلن او، صدا ی آهنگ های‌او و صدا ی صمیمیت‌او درگوش ما ودر گوش هنر معا صرما طنین می‌اندازد ...

روا ن استاد محمد فرخ افند ی شاد ویا دش گرامی‌باد .

ماخـذ وحواشی

(۱) به گفته استاد سر مست در سا ل ۱۳۱٤ که مختار بیگ معلم ترکی به کابل آمد در چو کا ت‌مکا ـ تب حربی به تشکیل ار کستر ی پرداخت که‌تاحدودی از عهده‌اجرا ی آثار جدی موسیقی به‌در آمده مـی توانست .ولی آن ارکستر پس از ۱۳۵٤ سقوط کرد .

(۲) به اساس صحبت هـا ی شفاهی استادسرمسد ت در سا ل ۱۳٦٤ .

(۳) ساعتی باکار کنا ن رادیو ـ صفحه ۲٦ شماره ۱۸ سال۱۳٤٤ـ مجله پشتون ژغ

(٤) همانجا

(۵) استاد سلیم سر مست شماره اول سا ل ۱۳٦۲ مجله هنر .

(٦) مصاحبه و . تر کانی بـا ـ ننگیالی شماره ۲۳ سال ۱۳٤۹مجله پشتون ژغ .

(۷) شماره اول سا ل ۱۳۳٦مجله پشتون ژغ .

(۸) این هنرمند دیر ین که‌عادتا باخبر نگارا ن‌مصاحبه نمی کنـد حاضر نشد که‌نامش راچاپ‌نماییم.

(۹) از نوار برنا مـه (تـرا زوی ـ طلایی) رادیو افغانستا ن که درسال ۱۳۵٦ به مناسبت مرگ استادفرخ افند ی تحت عنوا ن سوگی برمرگ ا ستـا د فـر خ ا فنـد ی) از رادیو پخش گردید و این نوار در آرشیف نشرا تی رادیو افغانستا ن مـو جود است .

شعر از هریوال . کمپوز از استاد ننگیالی
به آواز وحید صابری

زمان تیرگی گذشت زمان ، زمان دیگر است
جهان ز انقلاب ما به عجب و حیرت اندر است
کنون تمام قشرها ، برابر و برادر است
چو حزب پیشتاز ما ، بکار خود مظفر است
زمان صلح و دوستی از و بما میسر است

رفاه و صلح و دوستی ، همیشه در ضمیر ما
پُراز غرور و غیرت است ، جوان و طفل و پیر ما
نوید صلح و آشتی امید ما بشیر ما -
کسی ندید در جهان به پردلی نظیر ما -
عقاب تیز بال صلح به کهکشان صفیر ما

همیشه زندگی کنیم برای صلح و دوستی
بهر طرف بنا کنیم ، بنای صلح و دوستی
چو جبههٔ پدر وطن برای صلح و دوستی
بخون ما برابر است بهای صلح و دوستی
به آسمان علم کنیم لوای صلح و دوستی

موزیک ① ⑥

3

آواز

② ⑤ ⑨

موزیک 3 آواز

موزیک 3 آواز

موزیک آواز

موزیک 3 ③ ⑦ آواز

④ ⑧

1. 2.

در [illegible] آواز وحید [illegible]

آواز : د قمرگل او زاخیلې		شعر : هریوال

کمپوز : استاد ننگیالی

اوس خلک خپلواکی لری دا دی د جرگو وطن

تول اختیار د خلکو دی دا د مرکو وطن

اوس ولایت په پیسو نشته

علاقه دار والی به خلکو نه رائینه

که زلزلی په رلس راشی

د پرگنو د کلاکلک دی د دیوالونه

که د مشرق نه طوفان راشی

دا انقلاب دی مونږ جرگی راټولونه

دا انقلاب دی تږکی نه دی

د شمنه مونږ په جرگو خوله ماتونه

Муз.

Пис

Муз.

Лис

دا دی د ځلو وطن
آوازونه د قمرګل او زاخیل - آهنګ: ...

از میلود ــے های قسمت های شرق
در مقام کســتوری

اوبه درته راورم

اوبه درتــه راورم سابه درته پــا خم

یاره ځــم درســره خانه دی ورانه شه جوگی

یارمې هند ونزه مسلمان یم دیارد پاره دمسال جاروکومه

وجــو گی

اوبه درته راورم سابه درتــه پاخم

....

مخ په مروند کله پټیږی ظالمه یاره سلامی ولاړه یمه..

وجوگی

اوبه درتــه راورم سابه درتــه پاخــم

یاره ځــم درســره خانه دی ورانه شه جوگی

اوبه مدرسه رادودم

موزیک

آواز

موزیک

موزیک

آواز

شعر از : دستگیر پنجشیری
نوت و آهنگ از : استاد ننگیالی

آواز : ارمان

ای وطن ، بهشت من

ترا ای وطن دوست دارم ز جان
که هستی توام جاودان آشیان

ترا خواهم و جان نثار توام
من از دل بسی دوستدار توام

تو هستی بهشت من ای میهنم
ز دل عاشق کوهسارت منم

6/8

آواز

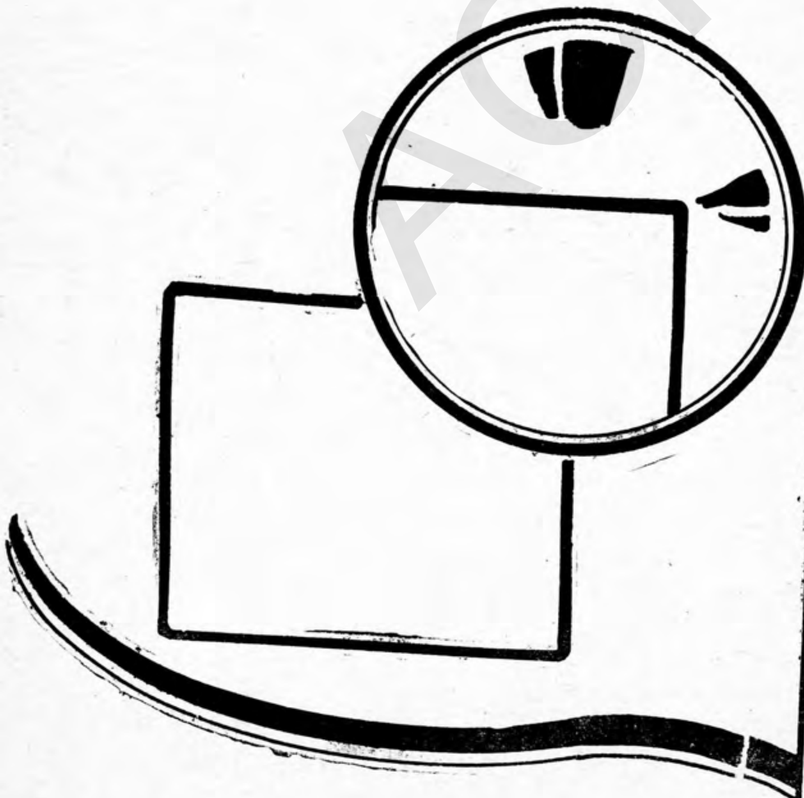
آواز

آواز

آواز

بررسی

رویدادهای هنری



بررسی وضع سینما در :

یک گفت وشنود جالب با سینماگران کشور

بخش دوم

خالق علیل :

واقعیت اینست که تا پیش **از انقلاب** سینما ی کشور ماهویت ملی خود را باز نیا فته بود ومیتوان **ادعا کرد** که هنر پرده در سا لهای **بعد** از پیروز ی انقلاب خط وسمت **حر کت خود را در جهت باز تا ب وا قعیت های عینی جا معه تثبیت کرد. اما با تو جه به‌اینکه** سینماگر ما مواد کا فی که بر مبنای آن بتوان **هنر سینما** را ارائه داد به‌دسترش ندارد به همین دلیل کار های بــه **انجا م آمد ه با معا یب و نقا یص** همراه است .

کمبود فلمنامه نویس تاهنوز هم یکی از دشوار یهای دامنگیر سینمای ماست ؟!

کمبود فلمنا **مه** نو یس تاهنو ز هم یکی از دشوار یهای دا منگیـر **سینما ما** است که متا سفا نه راه‌حل برای آن کاوش نشده است .

میتوا ن گفت : تمام هنر مند ان عر صه های مختلف و در این‌شمار **هنر مندا ن بخش** سینما با بوجود **آئی اتحادیه** هنر مندان ج .د.ا، در **این** تصور بودند که این اتحا دیه پا سخگو ی تما می و یا حد اقل **بخشی** از دشوار یها و مشکلا ت شما ن خوا هد گشت اما تجر بـه **نشا ن** داد که اتحاد یه نیز نـه توانست در این زمینه نقش مفید و موثر داشته با شد و کار آیی اش در حل و رفع دشوار یها اند ك و یا هیچ بود به عنوا ن نشا ند هی

در کار ساز ما ند هی مو سسه افغا نفلم بگو نهٔ که این نهاد بتواند در بر نا مه های دراز مد ت‌وکوتاه مدت سطح کمی و کیفی تو لید خود را بهبود بخشد اتحاد یه هنر مندان در عمل کار ی انجا م داده نتوا ـ نست . من فکر می کنم او لیـن **مسا له** که در سینما افغا نستان‌باید به طرح آید مسا له تثبیت هو یت ملی سینما کشور است بگو نهٔ که تمام اقشار و لایه های جا معه در فلم های ما با خصو صیا ت‌اجتماعی، فرهنگی ، اقتصا د ی در فلم ها ظاهر گردند که ما یه از **واقعیت** گر فته باشد بد ینگو نه است که سینماما معرف تما م و یژه‌گی های مرد م کشور ما میگردد که برای بنیا ن **نهی چنین سینما تو جه سینما گر** به تمام زمینه های زند گی **اجتماعی** و برخورد آری و ی از دا نش ها ی جا معه شنا سی و روا نشنا سی **جا معه حتمی** است .

در بحث امروز سخن های درمورد **نقد فلم گفته** شد . مشکل‌اینست که نقد نویسا ن ما با هنر سینما کم آشنائی دارند و درك درست نیز از امکا نا ت سینما گر در کشورما ندارند . نقد نو یسا ن ما یا فقطفلم را از دیدگا ن ادبی به نقد می‌آورند و یا فر آورده های ما را بدو ن‌آنکه از چگو نگی شرایط کار در استد- یوی افغا نفلم و محدود بود ن‌امکانات آگا هی داشته باشند در مقا یسه با فر آورد ها ی کشور های‌پیشرفته جهاٰ ن به نقد می آور ند که‌اینهم **نا درست است** ، **به نظر** من‌سینما گرما در محدوده امکانات که‌برایش میسر است خوب کار می کنـد و حتی گا هی ابتکارا ت از خود نشان میدهد که معرف ذوق و استعداد قوی هنر ی وی است . اگر نقـد نو یس ما در بررسی خود دقیق و صادق با شد هرگز خصما نـه نخوا هد نو شت و هر گز ایـن **استعداد ها** را از چشم دورنخواهد داشت بهتر ین نحو ی نقداز نظر

عمده‌ترین مساله در ساحه سینمای ما تربیه کادرهای مورد نیاز است!

من نقد مسلکی است ، نقد ی که در بر گیر سر باز ی کار فلمنا مــه نویس کار گردا ن ، فلمبر دا ر ، پیوند گر (منتاژور) صدا بردار ، لابرا توار یست و در مجموع تما م متجمع با شد که در کار هنرسینما نگارش چنین نقد جز به‌و سیلــه افراد مسلکی ممکن نیست

راصع :

مشکلات مادر عرصه هـــای فلمنا مه نویسی و نقد فلم ازآنجا ناشی میگردد که نو یسند گا ن و **دا ستا ن نو یسا ن ما فقط بازمینه** ادبی کار خود آشنا یی دارند و به سبب کم آشنا بود ن شا ن با هنر پرده نمیتوا نند دا ستا ن را به **گونه به نگارش آور ند که کارگردان** در تصو یر ساز ی حواد ث دچار مشکـلات نگردد به همین‌تر تیـب کار گردا نا ن‌و دستا ندر کارا ن سینما ی ما نیز در شنا خت زمینه ها ی اد بی کار نار سا ئی دارد . **که این مشکل شا مل کار نقـد** نو یسا ن نیز میگردد .نویسندگان ما که کار سینما را نقد می کننـد بیشتر رو ی خط ادبی کار قر ار دارند و اگر اشار ه ای هم بـــه مسایل تکنیکی شود این نظـرا ت چنا ن عام و کلی است که سینماگر به مبنا ی آن نمی تواند عیب کار خود را در یابد که از دید گاه مجله

هنر این مشکل فقط با نقد هـا ی رویا روی و تبادل تجار ب میا ن نو یسنده ، منتقد و سینما گـــر میتوا ند حل گردد .به طور کلـی مشکلات عمد ه دا منگیر سینما را می توا ن در سه مورد خلاصه سازی کرد :

۱ـ دشوار یها ی دا منگیـــــر عرصه اقتصاد فلم .

۲ ـ کمبود پرسو نل

و سه دیگر کمبود و سایل‌وابزار کار

که من فکر می کنم در یــــک ساز ما ند هی دقیق باوجـــو د دشوار یها می توان حد اکثر بهره بر دار ی را از حد اقل امکا نا ت فراهم آورد و به این گو نه‌بصورت مقا یسو ی کار های بی عیب تری را به انجا م آورد اما مسا له‌اساسی اینست که ما بیش از آنکه کـار کنیم گپ می زنیم من یاد م است که سینما گرا ن کشور ما پا نزد ه سا ل پیش از امروز نیز انگشت روی هما ن دشوار یها ی گذاشته بودند که امروز می گذا رنـد و پرسش این است که در این مد ت پانزده سال چقدر ما کوشید یم که به بخشی از مشکلات خود فا یق آیم و اگر قرار با شد فقط به‌سخـن

پرا گنی بسنده کنیم بدون شـــک سالهای بعد نیز در دور میز ها ی از ما نند میز امروز باز هم به‌همان دشوار یها ی اشار ه خوا هیم کرد که پا نزد ه سال پیش آنرا به‌طرح آور دیم و امروز آنرا تکرارمی‌کنیم.

به نظر من در مسا یل فر هنگی اگر تما م نها دها ی فر هنگی با هم صمیما نه کار نه کنندو تـــا مشکلات تنصیف ورده بند ی نگردد و هر نها د فر هنگی مسوو لیـت های مشخص را در رفع دشوار یها **به عهد ه نگیرد** در حل مشکلا ت یا مسایل باید به زما ن واگذا ر گردد و یابه تصا د ف که نقشـ انسا ن وساز ما ند هی دقیق‌انسان در هر دو مورد نفی میگردد .

واحد نظری :

نمیتوا ن گفت سینما ی امروز ما با سینما پا نزد ه سا ل پیش‌وجوه اشتراکی دارد پانزده سال پیشـ ما حتی در سطح عقب ما نده ترین کشور ها نیز از نظر کیفیت کار عقب ما نی داشتیم اما امروز فلم های ما در جشنوار ه های بزرگ جها نی به نمایش می آیند وجوایزی **را نصیب میشوند و رو ی ایـــن مسا لهٔ** باید تاکید کرد که‌شرایط اجتماعی ، فرهنگی و اقتصا دی‌یك کشور در وابستگی بهم راه رشـد می یابد . با آنهم این سخن به‌این معنی نیست که کار های سینما ئی ما بی عیب و نقض باشد سینما ی ما همردیف با دیگر عرصه هـا ی هنر ی و اجتما عی ، اقتصا د ی‌در سطح کشور رشد یا بنده بو د ه است و در مقا یسه با دیگرکشور ها متواز ن با عقب ما نی همـــه عرصه ها پیشر فت شا یـــا ن ندارد .

خالق علیل :

به‌نظرمن‌درکشور ما چنان‌استعداد های رشدیابندهٔ در بخش هــای **گونه گو ن فرهنگ** میتوا ن یافت‌که اگر امکانات برا ی شا ن میســر **گردد** و زمینه های بار ور ی‌استعداد های شا ن فرا هم آید ما حتی در سطح کشور های پیشر فته نیـز

نقدنویسان ما از هنرسینما وامکانات سینماگر ما کمتر آگهی دارند !؟

میتوانیم رقابت کنیم بهتر ین‌دلیل برای این سخن اینست که درچوکات محدود یت ها ی مو جود جوا نان ما در عرصه های رقا بتی درجشنواره های سینما ی توانستند درخشش زیا دی دا شته با شند . عمد ه‌ترین مسا له که فراروی سینمای ماقرار دارد تر بیه کدر های مورد نیــاز است که اتحاد یه هنر مند ا ن ، پو هنتو ن کا بل و دیگر مرا کــز علمی فرهنگی دستاندر کار بـــا امضا ی موا فقت نا مه ها وجلب بورس های آمو زشی و زمینه‌سازی برای تبا د ل تجار ب کارمیتوانند این مشکل را حل کنند.

۳ ـ سینما ی ما تا هنوز هویت ملی نیا فته است زیرا دستا ندر کار سینما ی ما آشنا یی کا فی از محیط زند گی ،سا یکا لوژی و سو سیو لوژی مرد مش ندارد .

٤ـ از لحا ظ مادی و معنو ی امکا نا ت کا فی برا ی کار ها ی سینما یی ما وجود ندارد .

٥ ـ سینما ی ما از لحا ظتخنیك کار دشوار ی هاو نا رسا یی های دارد .

بدین منظور ضرور است به این مو ضو عا ت درساحه کار هـــای سینما ئی تو جه گردد :

۱ ـ باید برای بلند برد ن سطح کیفی کار در سینما تو جه کرد.

٤ـ برای بهشد کار هــــا ی سینما یی با ید نقد ها ی تکنیکی و تفصیلی را زمینه داد . تادست‌ـ اندر کار سینما ی ما بتوا ند درزمینه نارسای های کارش ورفع‌آن‌استفاده برد. نه اینکه با نو شتن تفر یظ صرف و یا نقد ها ی خصما نه‌جهت و هد ف اصلی نقد های سینما یی را به بیرا هه کشید .

٥ ـ در جهت ایجاد سینما ی با هو یت ملی با ید کار کرد و برا ی رسید ن بد ین منظور ضرور است دستاندر کار سینما ی ما ازمحیط، سو سیو لوژی و سا یکا لوژ ی جا معه اش شنا خت کافی دا شتـه باشد .

باید د رزمینه تثبیت هویت ملی سینمای ما کارکرد !

حمید جلیا !

در نتیجه گیر ی کلی این دور سخن که به منظور ریشه یا بـــی دشوار یها ومشخص سا ختــــن دید گاههای‌اتحادیه هنر مندان دایر شده است میتوا ن به استنادتمـام صحبت ها دشوار یها و مشکلات‌را در چند مورد خلاصه سا خت وبرای حل هریك از آنها پیشنهاد ها ی مشخص را ارا ئه داد . عمــــد ه ترین دشوار یها را میتوا ن در ین چند موردخلاصه کرد :

۱ ـ کمبود فلمنا مه‌و فلمنا مه نویس مسلکی .

۲ ـ نداشتن کدر مسلــکی در تما می بخش های هنرسینما .

درین زمینه میتوا ن با شنا خـت استعداد های خو ب هنری‌و تربیه آنها ، فرستا د ن استعد اد ها ی خو ب به بور س های تحصیلی از طر یق زمینه ها ی پرو تو کو ل همکار ی استفا د ه‌برد .

۲ ـ همچنا ن میتبوا ن‌با استفاده از پرو تو کول های همکار ی در قسمت تهیه کدر مورد نـــیاز و نار سا یی های‌تخنیکی ساحه‌سینما سودجست.

۳ـ برا ی تهیه فلمنا مه وفلمنامه خوب بهتر است کار گــردا ن و داستا ن نویس ما با همکار ی‌مشترك و صمیما نه به کار بپر دازند .

٦ـ با ید برا ی حل دشوا ر های دا منگیر اقتصاد سینمـــا ، کمبود پرسو نل ووسایل و ابزار کار ، تما م نهاد ها ی هنری‌مسوول مشتر کا کار نمود ه و برای حل‌آن مسوو لیت های مشخص‌را به عهده گیرند .

۷ ـ اتحاد یه هنر مندا ن ،افغان فلم ، پو هنتو ن کا بل و دیگـــر مرا کز هنر ی با امضا ی موافقت نا مه ها ، زمینه ایجاد بورس های تحصیلی بیشتر را برای کدرسینما مهیا نمایند .

تنها شناخت استعداد کافی نیست !

باید استعداد های خوب را به تربیه گرفت !

برا ی تر بیه استعداد ها ی هنر ی در آینده و تقو یه هنرها در امروز برا ی آینده یکی هم به شناخت آمد ن ذو ق و استعدا د کود کا ن در سنین کو دکستا ن و سال های ابتدا یی مکتب است .

بدین منظور میتوا ن نمایشگا ه های مختلف آثار نقا شی کود ك را ساز ما ند هی نمود و در زمینه از افراد صا حب صلاحیت نظر خوا هی کرد . همچنا ن تدو یر کانکور های آزاد عمو می میتوا ند برای به شنا خت آمد ن استعد اد های هنر ی کود کا ن سود مند باشد .

به همین دلیل ، برای بهشنا خت آمد ن استعداد های هنر یکودکان و بخا طر تجلیل از روز جها نی کود ك ، بخش نقا شی اتحاد یه هنر مندا ن کا نکور عمو می نقاشی را میا ن کود کا ن کود کستا ن ها به طرح آور د و این کا نکور را در کودکستا ن شیر پور ، حمید ،نازو و ملالی میا ن اطفا ل پا ینتر از سن ۶سال ، ساز ما ن داد .

آثار کود کا ن از طر فمسوولین کود کستا ن ها در کود کستا ن های مربو ط به معر ض نما یشگذاشته شد .درین کا نکور برا ی سهنفر برنده ممتا ز جا یزه و برا ی دیگر کودکا ن از طر ف ریاست کودکستان ها تحفه ها اهدا شد .

باید گفت در راه انداز یکانکور های آزاد نقا شی میان کود کا ن علاوه بر در یا فت استعداد ها ی خوب هنر ی میتوا ن از راه تحلیل و ارزیا بی آنچه که کود ك بهعنوا ن نقا شی رو ی صفحه آورد هبسا مو ضو عا ت روا نی ، علل آن و ذوق و استعداد کود ك را درجهات دیگر به شنا خت گر فت .بهوسیله ارزیا بی دقیق نقا شی هایکودکان میتوان حتی شغل کود کا ن را در آینده تعیین کرد و به در یا فت این انگیزه هاوا قف آمد کهچراکودکی به ترسیم صور ت زنی می برآید و دیگر ی پر نده را در حا ل پرواز نقش می کند . چرا کود کی همیشه و سایل باز ی را رو یصفحه میکشد و تعداد دیگر حیوا نا ت و یا غذا ها و انوا ع میوه را .

بدین دلیل تدو یر کا نکور های آزاد نقا شی هما نقدر که برا ی به شنا خت آمد ن استعداد کودکان ار زند ه و سود مند است .درارزیابی آن باید دقیق بود . زیرا در آ ن جها ت عا طفی و روا نی اندیشه و ذهن کود ك بیشتر از هر موضوع دیگر مطرح است . از همین جهت است که در ارزیا بی آفر ینشهای کود کا ن باید گرو پ باصلاحیتی از نقا شی کودك ، روا نشنا سی کودك و دستا ندر کارا ن امور آمو زشی و تر بیتی کود ك بهشکل جمعی به ارزیابیبنشینند و آفرینش های کودك را مورد بر رسی قرار دهد زیرا که چه بسا درکانکور نقا شی از کود کی صر ف تر سیم چند خط مواز ی را می یابیم کهبرای نقا ش ممکن هیچ مفهو می را ارائه ندهد و لی روا نشنا س کو د ك میتوا ند با تحلیل روا نیمسا له موضوع را ارزیا بی نموده و در نتیجه گیر ی با ارا ئه عللی آنرادر کنار بهتر ین آثار نقا شی کانکور جا دهد .

مو ضو ع دیگر اینکه همانگو نه که هد ف از تدو یر چنین کا نکور ها به شنا خت آمد ن و تحتتربیه گر فتن استعداد های هنری است، نبا ید کار کا نکور رابعد از ارزیابی به اهدا ی جوایز و تحفه ها پا یان داد بلکه کار اصلی زما نی آغاز میشود که استعداد ها به شنا خت آمده است و باید آنها را بهتربیه گرفت و برا ی ایجاد زمینه ها ی رشد بهتر آن سهو لت ایجاد نمود.

ما در حا لیکه کا نکور آزادنقاشی میان کود کا ن را از طر ف بخش نقا شی اتحاد یه به دیده قدر می نگریم آرزو میبر یم در تر بیه این استعداد ها نیز ، آغاز گر باشند .

درگوشه‌یی از نمایشگاه آبرنگی

در تجلیل از پنجمین سالروز جبهه ملی پدر وطن تما م ساز مان های اجتماعی و مو سسا ت فر هنگی با ارائه بر نا مه های مشخص سهم گرفتند . در سلسله همین رو ند بخش نقا شی اتحاد یه هنر مندا ن با تدو یر نما یشگا ه ویژه یی ، پنجمین سالروز جبهه ملی پدروطن را گرا میداشت .

در نمایشگا ه آثار نقا شی آبرنگی که بد ین منا سبت سا لون‌نمایشگاه دایمی اتحاد یه هنر مندا ن بر ا ی مد تی به آن اختصا ص یا فته‌بود آثـاری از نـقا شان شنا خـته شده کشور یوسف کهزاد، محمد‌اسحق نوری ، ربا نی رنگبین ، نبی هنر مل و احمد شاه بهنش به نمایش گذا شته شد ه بوداکثریت نقا شی ها انعکاسی بـــود از ز ند گـی عینی مر د م و ما یه ها ی از حوا دث دو ر ا ن انقلاب ، با تو جه به ویژه گی‌های فر هنگی در کشور ما ،

به طور کلی میتوا ن گفت کــه نمایشگا ه آبر نگی یکی‌ازنمایشگاه های خو بی بود که به شکل بــی عیب‌تری‌از طرف‌اتحادیه‌هنرمندا ن ساز ما ن یا فته بود ، آنجامی شد کمتر از بیگا نگی و کا پی هـــا ی مستقیم اثر ی یا فت و لی نمیتو ان از یاد کرد این نکته نا گفته گذشت که در آفر ینش های نقا شی‌نمیتوان از تا ثیر رنگ ها نا دیده گذشت، چه رنگها ی مرد ه و زنده ، رنگ ها ی متعا د ل و آزا مش بخش همه و همه از خود بیا ن و حر فی‌دارند که‌بدون شك هنرمندنقاش ما بیشتر به ارزش و اصیا لت آنها واقفند به طور نمو نه آند م که درتابلویی‌نمایی از شهر کهنهٔ کا بل را باآن‌دیوار ها ی رنگ رفته گل‌سر شو یی به تما شا می نشینیم و بجا ی رنگ های متعا د لی که در آن‌قدا مت و کهنه گی سال های سا ل رابا ید به نظا ر ه نشست در ارا ئه نقش دیوار کار برد رنگ زند ه یــی از می یابیم بی تر دید که بر ذهـــن ما در کلیت آفر ینش تا ثیر نارسایی های را بر جسته می سازد .

نمایشگاه ابر نگی هما نگو نه‌که گفته شد یکی از نمایشگاه هـــا ی خوب اتحاد یه هنر مندا ن درنقاشی بود که اگر تدو یر این‌نمایشگاه چند هفته یی را یك ار زیا بـــی عمو می پیرا مو ن این نمایشگـــاه تکمیل میکرد ، بدو ن شك‌برجهات خوب کار آن افزو ده می شدو بدین گو نه گذشته از آنکه نو عی تاز گی بر کار نما یشگا ه ما راه می‌یافت ، ابراز نظر ها و ارا ئه نقد ها ی آموزند ه برا ی بهشد کار آفر ینش گرا ن و علاقمندا ن نقا شی آبرنگی ار زش درخورتوجه‌خود رامی‌داشت. به امید تدویر نمایشگاه های بهتر از ین که در جر یا ن نما یشـــ انده یشه بیننده کنجکاو را نقد و ارزیا بی دوستا نه و آمو زند ه یی به روشنا یی راه دهد .

گشایش نمایشگاه آثار دمیتروف
در یکصد و چارمین سالروز تولد وی

تجلیل از شخصیت های برجسته جهانی علاوه بر آنکه نوعی ارج گذاری به کارکرد های آنها در عرصه مشخص هنرو فرهنگ‌است، نشاندهنده نوعی پیوند فرهنگی در سطح جهان نیز میتواند باشد. همچنان تجلیل از شخصیت های بر جسته جهانی مجالیست برای شناخت بیشتر و بهتر شخصیت، آثار و کارکرد های او که بدون شك برای علاقمند و دستاندرکار هنر و فرهنگ به دور از ارزش نیست.

به همین دلیل و برای ایجاد پیوند فرهنگی بیشتر است که اتحادیه هنرمندان میکوشد روز های مشخص‌یادبود ازشخصیت های‌برجسته فرهنگی راهمزمان با دیگر کشور ها به تجلیل گیرد.

به سلسله همین روند کار در ماه جوزای سال روان به مناسبت بزرگداشت از یکصدو چارمین سالروز تولد نقاش مردمی بلغاریا ودلا یمیردیمتروف نمایشگاه نقاشی از آثار او به همکاری سفارت بلغاریا درخانه علم و فرهنگ اتحاد شوروی گشایش یافت.

درین نمایشگاه در حدود ۳۰ – اثر از آفرینش های دیمتروف به معرض دید علاقمندان آثار نقاشی دیمتروف و دیگر دستاندرکاران هنر نقاشی قرار گرفت.

ما درحالیکه تدویر این نمایشگاه را به عنوان ارجگذاری به شخصیت هنری دیمتروف به دیدهٔ قدر می نگریم یاد کرد این نکته را ضرور می پنداریم که‌همراه با تدویر این نمایشگاه اگر محفل سخنرانی همه جانبه یی‌پیرامون زندگی، شخصیت هنری وچگونگی سبك آفرینش دیمتروف در نظر گرفته می شد، در تجلیل از شخصیت این هنرمند بزرگ کار ارزنده تری به انجام‌می آمد. زیرا در تدویر نمایشگاه ها اگرازِ جانبی مناسبت های گونه گون بهانه قرار میگیرد خود به‌شناخت آمدن و آشنایی هنرمندان نشناخته شده، زندگی، هنر و سبك کار آنها نیز برای هنرمندان کشور ما مطرح‌بحث است که نباید به آن بی توجه بود.

مجله هنر درحالیکه تدویر نمایشگاه آثار نقاشی دیمتروف را بخاطر یکصدو چارمین‌سالروز تولد او به دیدهٔ قدر می نگرد. درین شماره یکی ازپورتریت های او را که کار خود دیمتروف است، جهت ارجگذاری ازشخصیت هنری او بچاپ می رساند.

مسحور جمال :

درکانکور آهنگهای حماسی ارگان های اشتراک کننده

از تمام امکانات خود سود نجسته بودند!؟

رقا بت های سالم یکی از زمینه های خو ب رشد ، ابدا ع وخلا قیت هنر ی است و تدویر کا نکور ها، در هر عرصه یی اگر ار زیا بـــی دقیق و همه جا نبه درآن صور ت گیرد مجا ل خو بیست برای تشدید رقا بت های سالم ، بر جسته شدن چهره های خو ب هنری ، و بـــه شنا خت آمد ن بر تر ی هاو کاستی ها برای مراجع دستاندر مسؤول و گرو پ هاو خود شخص ،وعلاوه بر این هر کا نکور ی میتوا ند از لحاظ کمیت و کیفیت آفرینش های تاز ه یی را در عر صه های مختلف هنر ی باز د ه با شد که گذ شته از غنا مند ی یك عر صه خا ص هنری خود تبا رز آن آفر ینش درمحدو د ه فرهنگی ار زشی دارد در خورتوجه برا ی آفر ینشگر اثر.

به همین د لیل و برای سمتدهی و بسیج هنر مندا ن اتحاد یـــه هنر مندا ن به مناسبت های گو نه گون کا نکور های را طرح ریـــزی می کند که عمده تر ین هد ف در آن به شنا خت آمد ن استعدادهای تاز ه ، تعا لی سطح کیفی کارهای **هنری ، سمتد هی وبسیج هنرمند** به هنر هد فمند و متر قی است.

در ین رو ند از سو ی بخشـــ مو سیقی اتحاد یه هنر منـــد ا ن ج. د.ا، به افتخار هشتمین سالروز انقلاب کا نکور ی راه انداز ی شد که در آن تعداد ی از آهنگ ها ی حما سی میهنی از طر ف گرو پ های مختلف هنر ی به همکار ی رادیو تلو یز یو ن به اجرا آمد .

درین زمینه صحبتی با محتر م مسحور جما ل منشی بخش موسیقی اتحاد یه هنر مندا ن طـرح ریزی شده و پرسش های پیرا مو ن این کا نکور ، اهدا ف و مرام های آن به پاسخ گر فته شد .

محتر م مسحور جما ل ضمـــن صحبت پیرا مو ن راه انداز ی کانکور گفت : هد ف از راه انداز ی کانکور تشویق و تر غیب آفر ینشگر ا ن در عرصهٔ مو سیقی ، ایجادرقا بت سالم بین هنر مندا ن و کمـــك رادیو تلو یزیون در قسمت به دست آورد ن بهتر ین آهنگها ی حماسی بود چنا نچه ما توا نستیم در حدود ٤٠ پار چه آهنگ حما سی جد ید را به دستر س آرشیف راد یـــو تلویز یو ن بگذار یم علاوه بر یـــن کمك ما دی دست اندر کارا ن مو- سیقی اعم از آواز خوا ن ،آهنگ ساز و نوازنده ، چنـــا نکه برای برند هٔ مقا م اول این کا نکـــور مبلغ شصت هزار افغا نی جا یز ه تعیین شده بود ، حا صل کر دن تجار ب درمورد اینکه گرو پ ها ی مختلف مو سیقی چگو نه میتوا نند در موا قع مختلف و در کار ها ی هنر ی به صور ت کلکتیفی سهم شا یسته دا شته با شند اماهدف عمد ه و اساسی این بوده تاحقایق انقلاب ، جا معه و اهدا ف حزب و دو لت را از راه این هنر برای مردم زحمتکش افغا نستان انعکا ســـ دهیم.

ـ پرسیده میتوا نیم با تو جه به آنچه که در نظر بود چند فیصد اهدا ف شما از ین کا نکوربرآورده شده است و اگر قسما اهد ا ف شما بر آور ده نشد ه علت چه بوده و چگو نه میتوا ن این سد را از میا ن بر داشت تا در آینده بتوا ن کار ای پر بها تر و بی عیب تـــری را تحو یل جا معه داد ؟

ـ به جوا ب این پرسش شما باید گفت که بصورت فیصدی هفتاد فیصد اهداف ما از این کا نکور بر آورده شده است که نسبتا رقم بد ی **نیست و لی** تو قع ما بیشتر ازین بود متا سفا نه ریاست را دیـــو تلو یز یو ن در راه انداز ی ایـــن کا نکور با ما سهم شا یسته ولازم

رانگرفت درحالیکه این کانکور

ریاست به راه

انداخته شده بود چنانچه آواز خوانهای برجستهٔ ریاست را دیو تلویزیون مثل استاد مهوش که بهترین آواز خوان از قشر اناث است ، وحید صابری، رحیم مهریار و پرستو دربن کانکور شرکت نه کردند و همچنان بعضی هنری س .د. ج.ا، هم شرکت گروپ های هنری دیگر مثل گروپ نکرده بودند .

و دو دیگر هنرمندانیکه در کانکور اشتراك میکنند با مساعی بیش از حد خود را در ارائه یك آفرینش بکرو تازه به خرچ بدهند زیرا قسمیکه از نام کانکور پیداست در کانکور بایدبهترین بهتر ها اشتراك کنند امامتاسفانه بعضا اشتراك کنندگان این کانکور در کار خود دقت لازم نداشتند در حالیکه ما شش ماه قبل از طریق اعلان سراسری راه اندازی این کارنکور رابه اطلاع عموم رسانیده بودیم . ما این مسایل رااز ضعف این کانکور و بی توجهی ریاست رادیو تلویزیون و حلقات هنری دست اندر کار برمی شماریم و از آنها توقعما اینست کـه در موقع مطلع شدن از برگزاری همچون کانکور ها از طرف هر موسسه ایکه باشد آماده گی خود را برای سهیم شدن در آن بگیرند و کار آنها را به دیدهٔ قدر بنگرند وطوریکه قبلا هم یاد آور شدیم بهترینهای خود را در کانکور شرکت دهند .

ــ مسئوول بخش موسیقی اتحادیه هنرمندان به پاسخ پرسش دیگر گفت :

درین کانکور بیش از دو صد نفر که مشتمل بودند بر گروپ هنری ریاست رادیو تلویزیون ، گروپ هنری کمیته دولتی کلتور ، انسامبل مرکزی اردو ،انسامبل مرکزی څارندوی ، انسامبل هنری ریاست لوژستیك و زارت دفاع ج.د.ا، گروپ هنری شورای مرکزی ملیت هزاره ، گروپ ظفر از ملیت ازبیك ، گروپ هنری اتحادیه های صنفی ج.د.ا، و گروپ هنری لیسه مسلکی موزیك که در بین تمام این گروپ انسامبل مرکزی څارندوی مقام اول ، انسامبل مرکزی اردو حایز مقام دوم وگروپ هنری کمیته دولتی کلتور حایز مقام سوم شناخته شدند .

از جمله آواز خوانهایی که درین کانکور شرکت جسته بودند دو آواز خوان (الفت آهنگ و حسن شیدایی) آهنگ دوگانه یی را که به نام (قلب پر تپش)اجرا کردند برندهٔ بهترین جایزهٔ آواز خوانی گردید .

به همین ترتیب در ین کانکور آهنگی اجرا شد به نام(به پیش) که از ساخته های سلیم سحاب بود و حایز بهترین جایزه آهنگ سازی شد .

در اخیر محترم مسحور جمال در مورد راه اندازی کانکور های از ینگونه گفت :

ما در نظر داریم تاهمه ساله چنین کانکور هارا یا از سوی اتحادیه هنرمندان و یا ازطرف مراجع هنری دیگر به راه‌انداخته شود تا باشد چهره های‌شناخته شدهٔ هنری ما تشویق شده وتبارز کنند و هنرمندان مستعد و ناشناخته به شناخت آینده ما درین امر مساعی وموفقیت های‌دست اندر کاران هنرو و به ویژه هنر موسیقی را خواهانیم.

عقد پروتوکول همکاری و اهدای وسایل موسیقی

رئیس اتحادیه کمپوزیتوران کشور دوست اتحاد شوروی در ماه سرطان سال روان مهمان اتحادیه هنرمندان ج .د.ا، بود . درین سفر که مدت یك هفته ادامه داشت ، رئیس اتحادیه کمپوزیتوران کشور شوراها از لیسه مسلکی موزیك، پوهنځی‌موزیك بخش موسیقی وزارت دفاع ملی، رادیو تلویزیون ، کمیته‌دولتی کلتور و موزیم ملی کابل دیدن به عمل آورد .

درین بازدید دوستانه پروتوکول همکاری میان اتحادیه هنرمندان ج .د.ا، و اتحادیه کمپوزیتوران اتحاد شوروی به امضا رسید . به اساس این پروتوکول که تا سال ۱۹۹۰ ــ اعتبار دارد کمپوزیتوران‌اتحاد شوروی زمینه شرکت آثار هنری موزیسن های افغانی را درفستیوال های‌جهانی که در اتحاد شوروی بر گذار می گردد فراهم می‌آور دو سالانه تعدادی از آهنگسازان کشور ما را جهت کار عملی و استفاده از تجارب‌موسیقیدانان

اتحاد شورو ی به خانه های ابدا عی مو سیقی آن کشور فرا خوا نـــی می کند .

علاوه بر این رئیس اتحا د یـه کمپو زیتور ا ن اتحاد شور و ی‌طی محفلی یك تعداد سا مـــا ن آلات مو سیقی را که به اثر تقا ضـــای بخش مو سیقی اتحاد یه هنرمندان به اتحاد یه ارسا ل گردیده بو د، رسما به اتحاد یه هنر مندا ن‌اهدا ء نمود . قرار است اتحادیه‌هنرمندان با استفا د ه از ین سا مان آلا ت ، انسا مبل مرکزی اتحاد یه‌هنرمندان را تشکیل و با فرا خوا نی تعداد ی از دستا ندر کار ا ن هنر مو سیقی از لیسه مسلکی مو زیك،پو هنځی هنر ها و دیگر مرا جع هنر ی ،گروپ مو سیقی خود را تکمیل نماید .



رئیس اتحادیه هنرمندان ج.د.ا،ورئیس اتحادیه کمپو زیتوران کشور دوست اتحاد شوروی حین امضای‌پروتوکول همکاری .

تمدید پروتوکول همکاری

هیا تی از مهند سا ن کشور ما نظر به پرو تو کول همکار ی‌مشترك میا ن اتحاد یه هنر مندا ن ج .د.ا، و اتحاد یه مهند سا ن کشور دوست شوروی ، به تاریخ ۲ سر طا ن به آن کشور سفر نمودند .

منشی بخش مهند سی اتحادیه هنر مندا ن امیلیا سپار تك‌ودگروال رشید شاکر عضو ساز مان او لیه هنری ریاست تعمیرا ت وزارت‌دفاع ملی در ین سفر که مد ت هشت روز را در بر گر فت از شهر هـــا ی ایروا ن ، گارنی و کیفرات‌ارمنستان شوروی دیدن نمود ه و از سا ـ ختما ن های با ستا نی و سا ختمان های جد ید مهند سی آن جمهور ی باز دید به عمل آور دند .

درین سفر پیرا مو ن‌سا ختما ن های مهند سی کا بل و درمجموع کشور ما به وسیله رشید شا کردر انستیتو ت مر کزی پروژه ساز ی ار منستا ن معلو ما ت ارائه‌گردید.

در آخر ین روزملاقات هیـــا ت افغا نی به وسیله منشی بخشـــ مهند سی اتحادیه هنر مند ا.ن و معاو ن اتحاد یه مهند سا ن اتحا د شورو ی پرو تو کو ل همکار ی به امضا رسید ه در اخیر مـــلا قا ت متن مکتو ب ((فرا خوا ن مهندسان زیر نا م دعو ت مهند سا ن‌دیزاینران وپلانسا زا ن جها ن برا ی آغاز مساعی نو ین در جهت متو قـــف سا ختن تهد ید جنگ هستو ی)) عنوا نی ریاست اتحاد یه‌هنرمندان به منشی بخش مهند سی سپر د ه شد ، تا هنر مندا ن بخش مهند سی در کشور ما نیز همپا با دیگـــر کشور های سو سیا لیستـــــی در فرا خوا ن اتحاد یه مهند سا ن‌کشور شورا ها علیه تهد ید جنگ هستوی سهیم گردند .

تازه ترین ره آورد های سینمای افغانی

مسافر :

مسا فر سا ختهٔ تازه ایست از افغا نفلم که بوسیله کار گر دان جوان سعید ورکزی کار گر دا نی شده است سنار یو ی فلم مسافر روی چگو نگی فعا لیت و مبارزه یك جوان است که به شکل وظیفوی در یکی از قصبا ت دور دست سفر نموده و آنجا دست به ایجادمکتب می زند .

فلم ۹۰دقیقه یی مسا فر که به طریقه ٤٥ ملی متر ی تهیه شد ه توسط قا در طا هری فلمبر دار ی گردید ه و سنار یو ی آن تو سط بشیر رو یگر بر مبنا ی‌داستا ن مرحو م یحیایی نو شته شده‌است.

در این فلم نصیر القا ســـ س ، هما مستمند ی ، امین رحیمـــ ی ، عارف الدین ، فتح الله پرند عظیم جسور ، کریم نا یل و دیگـــ ر ا ن نقش دارند مونتاژ فلم را قد یـر رشید ی به عهده دا شته وآهنگهای آن توسط رحیم مهر یار کمپوز و سروده شده است .

((پرنده های مها جر))

فلم رنگه ۳۵ ملی متر ی پرنده های مها جر تاز ه تر ین محصو ل افغا نفلم است که بوسیله انجنیر لطیف‌سینماگرپرتلاش کارگردا نـی شده ، فلم در محتو ا ی خــو د نما یا نگر زند گی مرد مما دریکی از ولا یا ت سر حد ی کشور است و از وا قعیت های عینی جا معه ما سر چشمه میگیرد . نا صر عزیز، عادله ادیم ، آرا م ، قادر فرخ ،انور رضا زاده ، صبور تو فا ن ، ولی تلاش ، هما یو ن پاییز وخورشید در این فلم نقش دارند . این فلم را قادر طاهری فلمبر دار ی نموده است .

((زمین))

اثر دیگر یست از افغا نفلم



عادله ادیم درصحنه یی از فلم پرنده های مهاجر



صحنه یی ازفلم «زمین»

که تازه کار فلمبر دار ی آن تکمیل گردیده و بوسیله جلال پیـروز کار گردا نی‌گردیده ، سنار یوی‌فلم به وسیله قدیر حبیب تهیه شده و بگو نه سیاه و سفید در یکنیـــم ساعت به نمایش گذا شته خوا هد شد .

فلم زمین در محتو ای خـــو د نما یا نگر تحو لات بعد از انقلاب در کشور است و در آن به مسا له توزیع زمین به دهقا ن ها پرداخته شده است .

در این فلم هنر پیشه های‌جوا ن نصیر آرش ، هما مستمندی نقش اول را دا شته و قا در فرخ،اسد الله ، فنائی ، کریم نایل ودیگرا ن در نقش های دیگر ظا هرمی‌شوند. فلمبر دار ی فلم تو سط وحیدا لله رمق انجا م یا فته و کار منتـــا ز فلم را حنا ن زمر یا ل بدو ش دارد مکیاژ فلم از قد یر رشیدیست و فلم از ۳۵ ملی متر ی بصورت‌سیاه وسفید فلمبر دار ی گرد یده کـــه نما یش آنرا چند ی بعد در پرد ه تلو یز یو ن خوا هیم دید .

جاوید من :

فلم هنر ی تلو یزیو نی‌جاو یدمن (رخصتی های تا بستا نی) سا خته شفق فلم ، سنا ریست وکارگردان تور یا لی شفق در محتوای خـــود فلمیست آمیخته‌باحوادث‌عینی کشور ورخداد های دورا ن انقلا ب که‌درآن فعالیت های تخر یبکارا نه و غیـر ا نسا نـی ضد ا نـــقلا ب

(جاوید من) را حبیب هما یو ن فلم بردار ی نمود ه و **در نقش‌های** عمده تیمور حکیم یار ، زرلشـت ، عبدالله و طن دوست ، شامحمود ـ شارق ، عا لیه ، و مو سی رادمنش ظاهر شده اند .

در این فلم که به زود ی روی‌پرده تلو یز یو ن خوا هد آمد کارمنتا ژ را«حبیب همایون و مکیاژ» رانجیب سلطا نی به‌عهده دارد .



تیمور حکیمیار وزرلشت درصحنه یی از فلم «جاوید من»

ازستیژهای تیاتر

کابل تیاتر دردوماه اخیر:

ـ نما یشنا مه پشیما ن نو شتـه عظیم سیستا نی به ژر یســور ی نظیف مرو ت مد ت بیش از ۲۵روز به ستیژ کابل ننندار ی به نمایش گذا شته شد .

ـ پشیما ن باز گوینده‌ازمو ضو عا ت داخل خانه ، جنگ‌وجدال پسرا ن با ما درا ن و پدران شا ن و بعد پشیما نی آنها است کـــه سودی ندارد .

هنر پیشه ها غفار ، زرمینـــه ، عبدا لله عادل ، میمو نه غـــزا ل و دیگرا ن .

اکنو ن کا بل ننندار ی‌دونمایشنامه دیگر را بنا م های چپاو ل گر ا ن و (سپلن) روی ست دارند که کار آن رو به اختتا م است .

ـ **چپاول گران** نو شته لطیفی‌به رژیسور ی عبدا لله عا دل‌درمحتوای خود نما یا نگر عنعنا ت نا پسنـــد گذشته است که از سبب آن‌فامیلی به تبا هی می رسد . کار تمر یــن را احسان اتیل، عبدالله، خورشید، میمونه غزال وعزیزآزاد پیش‌میبرند

ـ **سپلن** نما یشنا مه ایســـت فرا نسو ی تر جمه بهروز بهزاد

که چند ی بعد کار تمر ین آن آغاز می یا بد .

ـ کا بل تیا تر بخا طر کـــنــار تبلیغی میا ن تود ه ها نمایشنامــه های بر نده مو چی و قسمت دوم نمایشنا مه پشیما ن را در قطعا ت قوای مسلح بیش از ده بار به‌نمایش گذ اشته است .

تیاتر جوانان در کابل‌ننداری نیز کار های عمد ه با اتکا ء به‌پلان دست داشته دارند«خاطرهٔیکشب » نو شته دا کتر فر حا ن به‌رژیسوری عادل شفیعی نمایا نگر شبها مـت زنا ن روستا ئی و حد ت‌و تشکـل مر دم در روستا ها مشور ه وجرگه های قو می که سنت دیرینه دراین سر زمین است به نحو ی از انحنا نشا نداد ه شده است .

ـ اکنو ن تیا تر جوا نان نمایش نامه «جو ینده یا بنده است» را رو ی دست دارند تر جمه‌نمایشنامه و دا یرکت از بهد خـت ! ست ا یـــن نما یش د ر محتـــو ا ی خود مو ضو عا ت داغ روز یعنـی مبارز ه جوا نا ن را نشان می‌دهد.

ـ تیا تر کود ك نیز بعضـــا نمایشات گدی رابه اجراء آوردندکه اگر چه مد ت کمی از ایجا د آ ن می‌گذرد و لی نما یشا ت آن قا بل قدر است .

پو هنځی هنر ها :

یك تراژیدی خو شبینا نه :

نو شته وسفلاد و یشنفکی ترجمــه و کار گردا ن بهروز بهزاد است .

ـ نما یشنا مه نقطه عطفـــی‌در تاریخ ادبیات جهان است .

نمایشنامه را بهدخت ، شیراز الدین ، صابر فیضی ، فدا محمد، احمد الله ، نجیب الله و دیگـــر محصلین پوهنځی هنر ها به ستیژ کابل ننداری به نما یش آور دند.

ـ نما یشنا مه دیگر (سلام‌وخدا حافظ) است در این‌اثر اتول‌فوگارد نمایش بیدا د می‌کرد بخو بی‌انعاس نو یسنده تعبد ی افر یقا ی‌جنوبی کوشیده فقر تبعیض نژادی ، فساد سر خورده گی ، عدم تضمین کار و بیسوادی را که درافر یقا محل‌وقوع دهد .



نمودی‌از نمایش‌تراژیدی خوشبینانه



نمایی از نمایش سلام خداحافظ

ترجمه اثر از محمود کیا نوش دایر کت از بهروز هنر پیشه ها بهد خت ، تو فان و احمدا لله .

تیاتر پو هنځی هنر

اکنو ن نما یشنا مه (مرض سفید) را روی دست دارند اثر از کارل نویسنده چکی تر جمه ازدکتور فر حا ن ، نما یا نگر قدرت طلبی هتلر و جها ن خوا هی او است که مردم را بستوه آورده در میا ن داکتر ی آرزو دار د معا هد ه صلح جها نی را امضاء کند محمد صا بر، حمید الله و چند ی دیگر این‌نمایش نا مه را تمرین می کنند .

تیا تر گل سرخ :

- (نقابها می افتند) ؛نام‌اثریست از احمد شاه سالك به دایرکت خود او این اثر در محتوا بیانگر **اعمال ضد انقلاب قتل و غارت‌برادر کشی است‌که‌قهرمان مرکزی‌درنتیجه بعد ازدرك حقیقت سلاح‌برادرسرباز** بر شانه می نهد و را هی مید ا ن می گردد .

طاهر رسول ، فریده ، فهیمه و وحیدالله در نما یش نقش دار ند .

پلنگ

نو شته طا هررسو ل و دایر کت احمد شاه سالك‌در محتوا فا میل روستائی را نشا ن می دهد پدر فا میل دهقا نیست که‌پسرش را از عسکر ی می تر ساند پسر قلبا می خوا هد سر باز باشد بعد از دریا فت موقع مسا عدمی رو دو عسکر می‌شود این دو نما یشنامه **شهرك جوانان در یکروز در ستیژ** کابل ننداز ی به نما یش گذا شته شد که مدت تقر یبا ده روز را دربر گرفت .

- همچنا ن تیاتر شهرك پار چه **های تمثیلی یی رابه ارتباط‌پیوستن** جوانا ن به صفو ف قوای مسلح تقر یبا ۲۲ بار در مکا تب به نمایش گذاشت .

و اکنو ن اعضا ی تیاتر **آما دگی** می گیرند به فلمی به نام (جاده‌نور) نویسنده وکار **گردان احمد شاه** سالك. و نمایشنا مه بنام ((نخستین گریه)) نو شته و حید صمد زی که **ا ین دو ا ثـــــر در محتوا** شرایط محیطی جامعه یعنی‌پیو - ستن جوانا ن به قوای مسلح را در بر دارد .

تصحیح ضرور ی :

در شمارهٔ ویژه مهند سی‌سکیچ های مقا له « مهند سی عصر رنسا نس » که در ویژه جوا نا ن هما ن شماره‌به چا پ‌آمد ه،اشتباها درمتن مقاله « تزیین خار جی‌ساحه» به چا پ رسید ه . ما با پوزش از نو یسند گا ن محتر م شمار ه‌سکیچ هاو صفحا ت را ذکر می‌کنیم

صفحه ۳۵ - سکیچ اخیر صفحه

صفحه ۳۶ - رر رر

صفحه ۳۷، ۳۸، ۳۹، تمام سکیچها

هنر ویژه جوانان و نوجوانان



شماره ششم
سال دوم
۱۳۶۵



بشیتر آفرینش های پوستر ما کاپی است ؟!

دستاندرکار پوستر ما با اساسات هنر پوستر بیگانه است !

پوستر هنر ی است با زبـا ن گویا ی خط ورنگ که آفر ینشگـر اثر بیشتر در آن مفا هیم اجتما عی و سیاسی را ارا ئه می دهـد . او میتواند در بیا نش از سمبو ل ها استفا ده برد و لی این سمبو لها با ید با تو جه به ویژه گی هاییکه در محیط و جا معه و جود دارد به انتخا ب گرفته شود ، در غیر آنهر سمبو ل گنگ و هر خط اضا فـی میتواند آفر ینش پو ستر را لطمه زند و آنرا از گو یا یی که بایدو باید پوستر در خود داشته باشد به دور سازد . به این دلیل دستاندر کار هنر پو ستر بیشتر از هردست اندر کار هنر دیگر باید بهویژه گی های محیط ، خصو صیا ت فرهنگ و جا معه خود آشنا با شد تابتواند در کار برد رنگ ها ، انتخـا ب چهر ه ها و سمبو ل ها دقیـق بود ه و آفر ینشی را ارا ئه دهـد که برا ی مرد مش گنگ و بیگا نه نبا شد و چنا نکه و یژه هنـر پوستر است بیننده با یك دید عمده تر ین هد ف تبلیغی پوستر رابفهمد و درك کند .

و لی دریغ که هنر پوستر در کشور ما یا به دلیل عمر کو تا ه این هنر درین سر زمین ویاشایدبه علت شتابزدگی درکار آفرینشـ پوستر ،هرگز آنچنا نکه باید بـه شکل اصیل هنر ی آن تبارز نیافته است پوستر های ما یا آن گو یا یی لازم را در خود ندارند که ما بیشتر آنرا به وسیله جمله یی تو ضیـح مید هیم و یا اینکه کا پی یی است از پو ستر های خار جی کهصر ف و صر ف بعضی از خصو صیا ت لباس و چهر ه مطا بق فر هنگ ما درآن باز سازی شده است.

اما هما نگو نه که گفته آمد یمهنر پو ستر در سر زمین ما عمر کو تاه داشته و یکی از دلایل عمده نارسایی های کار درین عر صه هم همینعدم داشتن تجر به و آمو زش کا فـی است . درین زمینه تما مدستاندر کارا ن گا م های آغاز ینرامیپیمایند و در کنار دیگرا ن هستند جوانانیکه بنابه علاقمندی و یا تحت تا ثیـر چگونگی شرا یط کا: به این هنررو آوردهاند و بازهم درینزمینهتعداد ، معدو د ی توانسته اند در آفرینش ها ی شا ن طلا یه یی برا ی امیـد ها ی فر دا داشته با شند .

یکی از دستاندر کارا ن جو ا ن هنر پوستر قطب الدین زمر استکه درسال ۱۳۵۷ نظر بهعلاقه یی‌که به هنر نقا شی داشت در ساز مـا ن میمنگی شا مل کورس های نقا شی شد و در سا ل ٦٠ با دیپلو م اعلی فار غ گردید او هم اکنو ن بیشتر از ٢٦ اثر چا پ شد ه پوستر و تعداد آثار نشر نا شد ه پوستری دارددرکانکو ریکه بخاطر بیستو یکمین سالروز حزب در بخشپوستر دایر شده بود جایزه اول جوا نـان را نصیب شد.قطب‌الدیندرسال‌سوم آمو زش در ساز ما ن ممینگی بـه آفر ینش های پو ستر ی عـلا قه گر فت و هنر دیزا ین و پوستر را به عنوا ن رشته اصلی کار شـ انتخا ب کرد . چه او می گوید : ((من فکر می کنم از طر یق آفرینش های پوستر در شرایط کنو نیبیشتر

میتوانم در جهت انعکاس نیاز و خواست جامعه و مردم کار نمایم .))

می پرسم آیا در آثار نقاشی نمیتوان این خواست رابر آورد؟

– نه ، در نقاشی این نیاز آنچنانکه باید بر آورده نمی شود و یا اینکه محدود تر است .

– چرا شاید به دلیل آنکه‌در پوستر پیام زیاد عریان وبرهنه است ؟

– تا حدی بلی . ولی بیشتر بدان دلیل که پوستر روی یك موضوع مشخص طرح می شود و صرف بیانگر همان موضوع عست ونقاش باید آنرا با بهترین شکلیکه همگان فهم باشد ارائه دهد . گویایی‌پوستر نسبت به دیگر نقاشی ها بیشتر است . در هنر پوستر قانون پرسپکتیف زیاد مراعات نمی شود . در حالیکه در نقاشی باید به آن زیاد دقیق بود . به‌نظر من پوستر زبان گویای خطورنگ است .

–به نظر شما در هنر پوستر تا چه حدود میتوان از ارائه‌سمبول ها استفاده برد ؟

– در آثار پوستر بیشتر میتوان با ارائه سمبول ها مفاهیم را ارائه کرد ولی سمبول های آشنا ملموس و همگان پذیر .

– چه فکر می کنید آیا هنرپوستر منحصر به انعکاس موضوعات سیاسی است و یا اینکه میتوان موضوعات صرفا اجتماعی را نیز در آن انعکاس داد ؟

– به هیچوجه ، درپوسترمیتوان مسایل اجتماعی را نیز انعکاس داد چنانچه رکلام خودش نوعی پوستر است . ولی در مسایل صرفاً اجتماعی ما کمتر و یا هیچ پوستر نداریم . شاید بیشتر به دلیل‌آنکه هنر پوستر همراه با روندانقلاب و مسایل داغ سیاسی به کشور ما راه یافته است

ولی ما قبل ازین هم پوسترهای داشته یم چنانچه پوستر های صحی را از جمله می توان یاد کرد . به هر صورت

–از نگاه تاثیر چه فکر می‌کنید . آیا یك اثر نقاشی بر ذهن و روان بیننده زیاد موثر است یاافرینش های پوستری ؟

– از لحاظ کیفیت هنری آثار نقاشی ، ولی در پوستر بیشتریك هدف مشخص و تکثیر آن مطرح است .

–میخواهید بگویید هنرپوستر بیشتر جنبه تبلیغی دارد ؟

– بلی ، اما چنانچه توجیه نه‌شود که پوستر فاقد ویژه گی های هنری است . چه خود به هم‌پیوستن خطوط و انتخاب دقیق رنگ های اندك برای مفاهیم مشخص‌خواهان دقت و کار کرد هنری‌است .

– به عقیده شما یك پوسترخوب دارای کدام ویژه گی‌ها ست ؟

– فکر می کنم در قدم اول‌پوستر باید عام فهم بوده و بدون عبارت توضیحی بیننده در یك دید از آن مفهوم بگیرد . هنرمندبتواند موضوع اصلی را به شکل هسته مرکزی در پوستر بیان کند نه اینکه هدف اصلی به عنوان‌موضوع فرعی در آن انعکاس یافته باشد از سمبول های نزدیك به محتوای اصلی و آشنا با جامعه محتوای غنی داشته باشد و دیگر آنکه یك هدف‌اصلی را ارائه دهد . اما بیشتر از همه‌در آفرینش پوستر به ترکیب ملی ، ترکیب جنسی و خصوصیات‌محلی زنده گی اجتماعی باید توجه‌گردد. تیپ هاو افراد ارائه شده درپوستر نباید برای مردم جامعه ی چهره های گنگ ونامانوس باشد .

– چه فکر می کنید ، آفرینش های پوستری ما تا چه حدود این خصوصیات را در خود دارد و شما خود درین روند ، کار کدام یك‌از دستاندر کاران پوسترر‌امی‌پسندید؟

– نارسایی های موجود در ساحه کار های پوستری مابیشتر وابسته به آن است که هنر پوستر در سر زمین ما سابقه کوتاه‌دارد و در مجموع نارسایی هاوپرابلم های هست که باید حل شود خودم از نظر تخنیك کار ، کار های فاروق فریاد را می پسندم .

– گفتید پرابلم های ، به عقیده شما چه دشواری ها در عرصه کار های پوستری دامنگیر دستاندر کاران پوستر است ؟

– خود همین تجربه نداشتن و در یك خلا و بدون اتکا به آموزش وتجربه کار کردن‌از پرابلم های عمده است . هیچنوع مواد آموزشی در اختیار دستاندر کار پوسترقرار ندارد . او حتی ساده ترین‌موضوعات را پیرامون کارش نمی فهمد. اگر هم اندوخته یی دارد چیزی است که خودش در جریان کار آموخته است . مواد کار یا اصلاپیدانمی‌شودو اگر هم وجود داردباقیمت گزاف است اگر مواد کار به‌قیمتی که بتوان به آن دست یافت‌وجود داشته باشد و اندوخته های نظری بر کار آفرینشگر روشنی اندازد بدون شك کار های پوستری ما در سطح بالا تری از لحاظ‌کیفی قرار می گیرد در حالیکه ما اکنون بیشتر از هر بخش دیگر از نظر کمی آفرینش پوستر داریم ولی‌آیا میتوان روی کیفیت آن حساب کرد ؟

ـ چه پیشنهاد می‌کنید ؟
ـ در قد م او ل باید برای‌آموزش کتا ب ، رساله و موادی دراختیار داشت . مراجع مسوول‌میتوانند با تورید ، تولید و تر جمه آثار ی‌در زمینه‌پوستر و نقاشی این‌دشواریها را حل نما یند و تا آنز ما ن‌میتوان از کشور های دوست استمد ا د جست از هنر مندا ن ورز یده کشور های دوست در سا حه هنر پوستر دعوت بعمل آیـــــــد تابه کشور ما سفر نما ینـــــدوطی بر نا مه ها ی مشخص از طر یـــق تدو یر کور س های آمو زشی دست اندر کار هنر پوستر ما را یار ی رسانند .

همچنا ن میتوا ن با استفا ده از بورس های تحصیلی و دیـــدار از نمایشگاه های خار جی کاستی های مو جود را تا حد زیادحل کرد .علاوه بر این میتوا ن محافل گفت‌وشنود را دایر نموده از نظر یا ت جمعـــی همدیگر سود جست .

باید برای جوانان مجال تجربه داد !

موسی راد منش از چهــــــر ه های پر تلاش هنر سینمادر کشو ر ماست . در کار موسی را د منش بیشتر از هر ویژه گی دیگر یك خصو صیت عمده را میتوا ن‌مشاهده کرد وآن عشق به کار و علا قه به آفرینشی بهتر است . این دســت اندر کار جوا ن سینما بنا به علاقه که‌به هنر تمثیل‌دا شت، نمایشنامه های کو تاه تهیه نموده و آنراروی ستیژ می آورد تا اینکه در سا ل ۱۳۵٤ به سینما رو آورد و ازهمان آغاز رهنما یی های توریا لی شفق را رهنمای کارش قرار داد.

موسی راد منش از تعداد معدود دست اندر کار هنر سینمای‌ماست که در کارش آموزش پیگیـــــر افزایش تجر به و مطالعه مـــداو م محسوس است . در کار هــــای سینمایی او به ویژه کار هـــا ی تخنیکی میتوا ن تاثیـــرا ت بارز مطالعه پیگیر و به کار گیر ی آن را د رعمل احساس کرد .

اولین فلمی که راد منش درآ ن ظاهر شد غلام عشق بود واز آن پس‌موسی راد منش در دیگر جهات فلم نیز به کار پرداخت چنانچـــه در دو مین کار سینما یی خود فلم جنایتکا را ن در پهلو ی اینکـــه اجرا کنند ه کر کتر عمده بـــود وظیفه معاو ن کارگردا ن رانیز به عهده داشت . بعد از آن در فلـــم عشق من میهن من به صفـــت معاو ن کارگرا ن واجرا کننـــد ه کرکتر مرکزی کار کرد .

بعد از ایجاد کورس شفق فلم ، موسی راد منش همرا ه با دیگــــر همکارا ن که آموزش و تجر به‌را در کنار هم تکمیل می کردند سه فلم هنری « فرزند انقلاب ، آخر بدستی و گرداب » راروی نوا ر هشت ملی متر به تجر به گر فت که کارگردا نی هر سه فلم راخود اوبه عهده داشت .

در فلم گام های استوار بـار دیگر به حیث معاو ن کار گردا ن کارکرد وبعد از آن به نشــــرات تلویزیو ن راه یافته در اداره نشر فلم های داستا نی و مستند به‌کار پرداخت . از کار های او دراین‌اداره میتوان «شل کاله له ویاړه ډکــه مبارزه» به خاطر بیستمین سالروز حزب دموکرا تیك خلق افغانستان «زن نیمی از پیکر جا معه » جوانان فلم مستند از زندگی کوچیا ن، فلم سالگرد حقیقت انقلاب ثـــور ،

فستیوا ل جهانی دوازد ه محصلان وجوانا ن را نام برد اودر فلـــم «دلمر و ور انگو په لور » نیز به حیث معاو ن کارگردا ن و اجراکننده نقش عمد ه بود .

اما کار موسی را دمنش در فلم «پیشا هنگ» که سناریو و کـار ـ گردانی از خود اوبود از ویژه گـی های یك فلم خو ب بر خور داربود جز او پرسیدند در فلم پیشا هنگ بیشتر انعکاس کدام موضو عا ت را درنظر داشته یی ؟ گفت :

ـموضو ع فلم با در نظر داشت وضع تربیتی خانواد ه ها و عدم توجه ارگا ن های مسوو ل‌درتربیت اطفا ل در محل زیست و مکتـب

نباید رقابت های ناسالم را در ساحه سینما مجال داد !

طرح شده است . عار ف درین‌فلم سمبو ل بدبختی ، درد و رنـــج است او کود کی است که به دلیل بی‌تو جهی فا میل منحر ف مـــی شود .

من درین فلم تلاش کرده ام تـا سناز ما ن پیشا هنگا ن رابه مردم بیشتر معر فی نمود ه‌و همچنا ن مسوولین این کانو ن رابار دیگـر به این نکته متو جه نمایم که نباید در جلب و جذب کودکا ن نوا حی کابل ، امثا ل عار ف ها ،بی توجه باشند .

پرسیده شد در آخرین شات این‌فلم چه اندیشهٔ در ذهــنت جریا ن داشت گفت : آمد ن عار ف وپیمان پیشا هنگ در یك (پـل) نما دیست از زند گی و فضای‌کـه از هر حیث همگو نی دارد . آ ن‌ها باعقید ه و صمیمیت در کنار هـم گا م بر میدارند ، در بیگرو ند از میان دوشا نه آن ها نور می تابد وکود ك دیگر ی در قفا راه آ ن هارادنبال می کند .



موسی رادمنش کارگردان وهنر پیشه جوان وپرکار سینمای‌ما

موسی راد منش خود دو ست دارد بیشتر به کار دایر کـت و کار گردانی بپر دازد تا ظا هـر شد ن به رو ی صحنه فلم دلیل را از او پرسیدند ، گفت :

«اساسا آرزو دار م صر فاوظیفه کار گردانی رابا تمام جوا نـب آن داشته باشم و کار گر دان‌خوب شو م چنانکه قضاو ت مرد مم در بار ۀ کار های هنر ی ام برا ی‌خودم پذیر فتنی باشد . من فکـر می‌کنم کار دریك جهت مشخص باعـث دقت‌نظر وتوجه به جهات گو نه‌گون هنرتصو یر ، خلاقیت‌وابتکار میشود تاپرا گند گی فکر ی د ر موارد مختلف ...»

از اوپرسید ه شد در مـــورد آنعد ه دست اندر کارا ن سینماکه خود را به بخش های مختلف کار های سینما یی مصرو ف میدارندچه نظری داري ؟ گفت :

ـدر زمینه اینکه بعضا خود کارـ گردا ن به نوشتن سنار یو دست می زنند ناشی از پرابلم هایست که درزمینه و جود دارد. کسا نیکه سناریو می نویسند یا با کـــار گردا ن همکار ی همه جانبه نمی نمایند ویا در صورت تقا ضـای سناریو توقعا ت بالا تر از سطـح بر آورد ه شد ن دارند واکثـــرا نمی خواهند نظریا ت کار گردا ن را در قسمت تهیه سناریو بـــه

پذیر ند . به این دلایل اکثرا خود کار گردا ن مجبو ر می شود خود سناریو تهیه نماید .

ازطر ف دیگر درین زمینـــــه بورد مشخصی برا ی تهیه‌وارزیابی کار نه از جانب اتحادیه و نه ازطرف ریاست سینماتو گرا فی در نظـر گرفته شده است که در موردواقعا کار مثمر و راه گشا یی به انجا م آید.

پرسیدند : آیا در زمینه اجرا ی نقش هم معاذیری است ؟ یعنی کارگردا ن فلم صر ف زمانیکـــه مجبور است در فلم نقش باز ی‌می کند یا اینکه علاقمند ی اش به‌بر آمدن روی پرده فلـــم بـرای‌او معاذیر می تراشد ؟

پاسخ‌داد :

ـ « درمورداجرای نقش نیز بعضی از کار گردا ن ها د لایلی دارند و لی مرا عقیده بر آ ن است که پدید ه سینما در کشور ماجوان است و دستاندر کارا ن مانیز درین زمینه تجار ب اختصا صی ندارند بعضا در چنین موارد کسب‌شهرت وغریز ه شهر ت طلبی نیز رو ل دارد . »

برایش گفتند به عنوا ن یـــک دستاندر و علا قمند سینما بـرای پرابلم های موجود در سا حـــه سینما چه پیشنهاد می کنی ؟مسایلی راعنوا ن کرد ه گفت :

ـ ارگا ن های مسوو ل باید بایك ارزیابی دقیق پرابلم های سینما را به حل گیر ند و کار ها را ا زلحاظ کیفیت کار ارزش گذارند . باید برای آنعد ه دست اندر کار سینما که در شرایط کنو نی با احسا س مسوو لیت در جهت ایجاد هنـر و فر هنگ نوین کار می کنندامکانات بیشتر و صلاحیت بخشید ، نبا ید آنها را در عمل تنها ماند . باید آمو خت و تجر به کرد . نبا ید در سا حه هنر به ویژه هنر سینمـــا رقابت های ناسالم را مجا ل داد ، نباید گذاشت که منفی بافی هاو انحصار گر ی ها استعداد ها ی خوب و بالند ه را از رشد بازدارد. باید برای جوانا ن علاقمند مجـا ل تجر به و تبار ز داد ، نباید با بر خورد های ناسالم ، قضاو ت ها ی نا درست و عجو لا نه استعدا د و علاقه آنها را درنطفه نابود کرد .

یکی از پرابلم های دیگر عر صه‌کار کمبود مواد آموزش و عدم موجودیت فر هنگ مطا لعه است . ماکتا ب آموزشی برای دست اندر کـــا ر سینما ی خود به دستر س نداریم در حالیکه **برای** رشد استعداد د ر قد م اول باید آمو خت وبعد تجربه کرد ، کنفرانس ها ، لکچر ها ، محافل نقد سالم و غیر خصما نه، ارزیا بی های دقیق از موارد ی‌است که به وسیله آن میتوا ن خیلـــی مطالب رافرا گر فت و لی دریـــغ که همه چیز رو ی حرف می ماند و صرف صفحه کاغذ سیاه می شود در مجمو ع پرابلم های سا حـــه سینمای مارا عد م شناخت،شناخت ها ی فرد ی ، ذهنی گرا یی ها ،و کج‌اندیشی هاآب می دهد .

سلام سنگی :

لایحه دریافت حق الزحمه در ساحه سینما مربوط به هفده سال پیش است ؟ !

او یکی از عدۀ محدود کسانیست که میرود تا خود ش را درسا حۀ هنرسینما تثبیت نما یدو باز همدر کنار آنعدۀ انگشت شمار هنـــر پیشه های سینما قرار میگیرد که تعداد بینندگا ن فلم های افغا نـی شیوه کار و هنر ش را دو ســت دارند . چه آنکه طور مسلکـــــی و اکا دمیك از کار سینما چیزی میـ فهمد و چه آنکه بینندۀ عا دی فلم ماست ، هردو او را به تا ییـــد میگیرند . حتی آندم که درمنفـی ترین نقش ظا هر میشود .درکارش دقیق است و آنچنا نکه پیدا ست ما نند سایر افراد دستاندر کارهنر سینما در بخش های گو نه گو ن کار خود را مصرو ف نمی ساز د و شا ید یکی از علل مو فقیتاوهمین باشد که استعداد ش را بیشتر در جهت هنر پیشه گی به کار اندا خته و کمتر خواسته است در بخش‌های دیگر این هنر فیشنی و مـــدر ن استعداد ش را به آز مون گیرد کـه شاید از عهدۀ آن ها نیز مو فق بدر آید .

هما نگو نه که گفته شد ســلا م سنگی در هنر سینما تحصیـــلات اکا دمیك ندارد و بار ی اوهنرش بار دیگر این اندیشه را در ذهـن آد می تقو یت می بخشد که پیروزی در هنر به ویژه هنر سینما بیشتر وابسته به استعداد شخص است و



سلام سنگی :سینمای ما تاهنوزراهش را نیافته است .

پشتکا ر و تجر به او ، حتی آمد ن او در سا حۀ سینما خود تصا دف جا لبی است . سلام سنگی گفـت ((در فلم رابعه بلخی به علـت شباهت های تیپ ظا هری ام بـا۔ جنرالیکه کار گردان در فلمش در نظر گر فته بود ، در آن فلم ظا هر شدم . من آنز مان گار سون همان هو تلی بود م که فلم را در آنجا تهیه می دید ند .))

سلام سنگی ۳٦ سال دارد و از سال ۵۲ به کار های سینما یـــی پر دا خته است . بعد از فلمرابعه بلخی او را در فلم های : گناه ،فرار صبور سرباز ، فلم تلویز یو نـی اشك و لبخند ، کیفر و سر بند

دیده ایم که در بیشتر آنها نقشــ منفی دا شته است . اما کار سلامـ سنگی یك ویژه گی عمده دارد وآن القا ی قو ی در ذهن بیننده است . شما ید سنگی رو لش رابا چنا ن صمیمیتی باز ی می کند که‌بینند ه نا خود آگا ه با او همنوا می شو د ، حتی در نقش منفی . خود او طی صحبتی درین زمینه گفت : ((هنر پیشه باید روح نقش را درك نما ید . او رولش را باید با چنان پختگیو مهار ت باز ی کند که بر احسا س و عاطفه بیننده تاثیر گذارد تا اورا یکبار دیگر بر آنچه که در روندفلم می گذرد متو جه سازد))

از او می پرسیم :

ـ شما که واقعا این ویژه گی‌ها را در باز ی ها یتا ن در نظـــر داشته یید چرا بیشتر در نقش‌های منفی ظاهر می شوید آیا به دلیـــل آنکه خود تا ن این نقش هـــا را می پسند ید ؟

ـ اگر بگو یم بلی ، شا ید پاسخ دقیق نبا شد ، و لی زیاد دوست دارم بیشتر در قالب اقشار پایین جا معه کار کنم . و لی بیشترشاید تیپ کار م کار گردا ن را واداشته تا بیشتر نقش منفی را برایـــم بد هد . اما خود م بیشتر عـلا قمند انعکاس تیپ های مرد مـــی ام . هیچو قت رول های‌تصنعی‌را دوست نداشته‌ام.

ـ معمول چنان است که‌بینند ه فلم جا نب قهر ما ن مثبت رامیگیرد و لی بیننده فلم های افغا نی باآنکه اندیشه شما را در فلم تا ییـــد نمی کند ، ولی شیوه باز یتـا ن نا خود آگاه او را به تحسیـــن وامیدارد و چه بسا که جا نبدا ر شما شود . شما در ین زمینه چـــه گو نه تو جیهی برای کار تا ندارید آیا نقص در کار سنار یو ست یادر مو فقیت شما در باز ی ؟

ـ به عقیده من قدر ت هنر پیشه در انعکاس وا قعی صحنه است . شیوه بیا ن ولحن گفتار ،حر کا ت و در عمق رول داخل شد ن خود از جهـا تی است که هنر پیشه را در اجرا ی مو فق رو ل یار ی می رساند به نظر من یك هنر پیشه خو ب از بد ترین نقش میتوا ند بهتر یـــن نقش بساز د وبه گفته استانسلا ـ وسکی سر رشته اصلی به دست هنر پیشه است .

ـ بد ینگو نه فکر نمی کنید در نقش های مثبت بیشتر از رول های منفی مو فق باشید ؟

ـ خود م این را گفته نمیتوا نم ولی تعدادی از دوستا ن و هنـــر مندا ن سینما نیز همین عقیـــده را دارند چنا نچه در فلم فرار از طرف انجنیر لطیف برا یم نقش جا له‌وان داده شد .

ـ شما که با کار گردا ن هـــای مختلف کار کرده اید چه فکـــر می کنید برا ی تهیه فلم خوب‌بیشتر داشتن استعداد مو ثر است یـــا آموزش اکا دمیك ؟

ـ ما درسطح کار گردا نی داریم کسانی را کـــــه هرگز به طور مسلکی به آمو زش در سا حه‌سینما نه پرداخته اندو لی در کار کردهای خود موفق اند مثل انجنیر لطیف هما نگو نه که افراد دیگر ی چو ن فقیر نبی با آمو زش مسلکی درکار خود تفاوتهای دارند. بناء نمیتوان در ین زمینه حکم صریح دا شت به نظر م افزا یش تجر به و کار برد آن اگر استعداد را همرا هی کنددر ارائه کار بهتر و دقیقتر مو ثـــر است .

به عقید ه شما یك کار گر د ان خو ب باید کدا م ویژ ه گی ها رادر کار ش در نظر گیرد تا مو فـــق باشد .

ـ یك کار گردا ن خو ب با یـد تشریح قو ی و بر خورد صمیمانه داشته با شد او باید قدرت القای قوی رول‌رادر ذهن هنرپیشه‌اش‌دارا باشد . و در کار تهیه فلـــــم بتواند پیو ند منطقی فلم رانگهدارد.

ـ در مورد انتخا ب سنار یو ها از طر ف تهیه کنند گا ن فلم چـــه نظر دارید ؟

ـ درین مورد کار ها گو نه گون است . در کشور های دیگر یا خود کار گردا ن به تهیه سناریومی‌پردازد ویااینکه سوژه را برای نویسند ه یی فر مایش می دهد . درین زمینه هستند کسا نیکه صر ف سنار یو می نو یسند و یا تنها دایر کـــت می کنند . و لی در کشور خود ، ما سنار یو نو یس نداریم کارگردان ما یا از روی داستا نی به طـــرح سنار یو می پردازد و یا اینکـــه خود ش سنار یو می سازد .

ـ کدام نو ع کار به عقیده شما نتیجه بهتر داده است ؟

ـ من فکر می کنم کار گردا نی که خود ش نو شته نتیجه بهترداده است . در غیر آن هر گاه‌از ر و ی دا ستا نی سنار یو تهیه شده در آن بنا به ضرور ت تهیه فلـــم و یا اشتبا ها ت خود کار گر د ا ن تغییرا تی پدید ، آمده که‌محتو ا ی اصلی داستا ن را لطمه زده است .

ـ و لی آیا هر کار گردا نـــی میتواند خود سنار یو تهیه‌نما ید و اگر هم سنار یو بنو یسد تا چه‌حدود میتواند موفق باشد ؟

ـ کار گردا ن های ما تا آندم که

ما فلمنامه نویس اکادمیک نداریم ولی باید به تهیه فلم پرداخت

سنار یو ی مطا بق ذو ق خود را با در نظر داشت معیار ی های اد بی و تخنیکی سنار یو نو یسی بدست میاورند ازین امر ناگزیر ند. ما سنار یو نو یس ندار یم و لی باید فلم تهیه کرد .

ـ برای حل این نارسا یی چه پیشنهاد می کنید ؟

ـ باید نو یسنده هاو کارگردان های ما به طور مشتر ك كـــا ر نمایند .

ـ در مجموع پیرا مو ن سا خته های سینما یی ماچه نظر دارید ؟

ـ درین مورد نمیتوا ن به طـور مشخص چیز ی گفت و لی به شکل کلی گفته میتوا نم که اجرای رول های تصنعی هر گز دردی را دوا نمی کند.

هنر پیشه های ما بیشتر هند ی گرا اند . ما چقدر سوژه هــا ی مرد می از خود داریم . هزار ها و هزار ها سوژه . اما متا سفا نــه وقتی هما ن سوژه در قا لب فلمـی ریخته می شود به شکل فلمـی از ساخته های سینما ی تجار تـی انعکا س می یابد و این بیشتر به دلیل عد م شنا خت کا فی کارگردان و هنر پیشه های ما از محیط است. او نه مطا لعه کا فی دارد و نه تجربه و اندو خته محیطی . ما سینمــای واقعا مرد می خود را نداریم کار گردان های ما در تلاش ایجــاد سینما ی با هو یت ملی اند و لــی سینما ی ما تا هنوز را هشــ را نیافته است .

ـ شما خود در آینده چه میخواهید آیا ما نند سایر دست اندر کار ا ن سینما ی ما در هربخشی از هنــر سینما دست به تجر به خوا هیدزد و یا اینکه همیشه هنر پیشه خواهید ماند ؟ با در نظر داشت این نکته که کار دایر کت تا ن فلم کوتاه ((آب)) در نزد بسیار ی در سطح با لا تر از خو ب قرار داشت .

هما نگو نه که گفتم بیشتر دوست دارم در قالب تیپ های مرد مــی ظاهر شوم . در اوقا ت فرا غــت روی بعضی سوژه های خوردوکوتاه کار می کنم . من علاقمند سا ختــن فلم های کو تاه می باشم و دریــن

آورم و لی برای همیشه میخوا هــم هنر پیشه با قی بما نم .

ـ در فلم کوتاه ((آب)) بیشتر کدام بخش کار خود تاییدمی کنید .

ـ این فلم از مو نتاژ عالی برخور دار بود .

ـ شما یکی از تعداد معدود هنر پیشه های ما می باشید که به عنوان هنر پیشه سینما کار تا ن درخارج از مرز های کشور ما تثبیت شده است . لطفا بگویید تاکنو ن بــه کدام کشور ها و به کدام مناسبت ها سفر خار جی داشته اید .

ـ درسال ٦٣ به ارتبا ط فلــم کیفر انجمن سینما گرا ن کشــور شوروا ها علاقمند دیدار من از آ ن کشور شا ن شد ند و در ماه حمل سال ٦٤ بنابه دعو ت انجمـــن دوستی افغا ن ـ شوروی از مــن دعو ت به عمل آمد تا از آن کشور دیدار نمایم و در سر طا ن همین سال باز هم جهت شر کت در جشنوا ر ه سینما یی سال ۱۹۸۵ درمسکـــو کا ندید شدم .

ـ و آخرین پرسش ، شما بــه عنوا ن یکی از هنر پیشه هــا ی مو فق سینما ی ما و کسیکه مدت زیادرا درین سا حه هنری به کـار پردا خته یید چه دشوار ی ها را دامنگیر کار تا ن می بینید ؟

ـ دشوار ها زیاد است به طور مثا ل کار های ما از لحا ظ تخنیکی نار سا یی دارد . ما کمتر کار گردان پرو فیشنل و مسلکی دار یم. کمبود سنار یو و سنار یو ی خو ب یکی از کاستی های عمده است . مـا هنر پیشه یی که در کارش مسلکـی باشد و یا اینکه خودش با آموزش و تجر به خود را رسانده باشـــد نداریم ، لایحه حق الزحمه از هفده سال قبل در نظر است که تجد یـد شود ولی ما تا هنوز احسا س همان لایحه قبلی حق الز حمه دریـــافت می کنیم در سا ل های اخیر زمینه برای کار های سینما یی بیشتـــر مسا عد گردید ه و لی تخنیــــك سینما ی ما همچنا ن تجرید شـــده می باشد و ما دستاندر کار مسلکی کمتر داریم . آنچه در موردنارسایی های کار به شکل کلی مطرح است اینکه این پرو بلم ها از سال های سال در تسریع رو ند سینما ی ما سد وار تبارز کرده و به عنو ا ن مشکل انعکاس یافته و لی بـر ا ی حل آن کمتر راه عملی جستجوشده است . در حا لیکه برا ی بیر و ن رفت از آن میتوا ن گام هـــای عملی بر داشت .

ـ فکر می کنید درین زمینه کدا م ار گانها مسئوو ل اند ؟

ـ تمام ار گا ن های دستا ندر کار هنر سینما و در قدم اول اتحادیه هنر مندا ن و افغا ن فلم . ایـــن اتحاد یه هنر مندا ن است که باید از حقو ق هنر مندا ن دفاع نما ید و با طرح دشوار ی ها وپرابلم هـا ارگان های اجرایو ی را به حــل پرابلم وا دارد .

سید حسین شاه ،
مهندس جهان نوی را طرح ریزی میکند .

از چهره ها ی جوانیکه‌درسا حه هنر مهند سی ، در مد ت اند ك ، توانسته است خو ب تبارز نما ید یکی هم سید حسین شاه معصومی است . این مهند س جوا ن بنا به علاقه یی که به هنر مهندسی داشت بعد از فرا غت مکتب و سپر ی نمود ن امتحا ن پو هنتو ن و ا رد پو هنځی انجنیری شد و باپشتکار و تلاش سال ها ی‌تحصیل‌راباداشتن نمرات عالی به پایا ن رسا نید .

سید حسین شا ه اکنو ن کمتر از دوسا ل است که درریاست با ستا نشنا سی به عنو ان‌مهندس مصرو ف کار است و اندو خته های نظر ی اش را در عمل تجر بـه می کند . او را در مورد مهند سی عقید ه برا ن است که ((مهند س عنصر کا ملا جد ید را در افق‌اشکال طبیعی به وجود می آورد و به آن زیبا یی خا صی می بخشد .مهندس کسی است که جها ن نو ی راطرح ریز ی می کند .))



سید حسین شاه: درزمینه هنر مهندسی در کشور ما کمتر کاری‌به انجام آمده است .

از طر ح های مهندسی سیدحسین شاه که مورد قبول استا دا نش‌قرار گرفته یکی هم طرح سالون نا ن ، دفا تر کار وسالو ن بزرگ برا ی مجالس در اکا د می علوم است .

سید حسین شاه در پاسخ‌پرسشی پیرامو ن طرح‌مهند سی با تو جه به چگو نگی سا حه گفت : فورم باید نظر به محیطوساحه دید باشـد . متا سفا نه طر ح بسیار ی ازسا ـ ختما ن های ما از هنر مهند سی ارو پا یی ما یه گرفته و با محیط ما بیگا نه است در حالیکه هنرمعماری اسلامی در کشور ما قدامت تاریخی داشته و سا ختما ن های آن‌به‌مراتب با در نظر داشت چگو نگی محیـط و فرهنگ ما به تنا سب هنرمعماری اروپا یی براز ندگی دارد . به نظر من در طرح های مهند سی باتوجه به چگو نگی محیط باید از گذ شته دقیق آمو خت و آینده را در نظر گر فت .

این مهند س جوان در اخیـر صحبتش گفت : یگا نه هنر یکه تا هنوز در کشور ما در زمینه آن کار اند ك صور ت گر فته هنر مهندسی است . مهند س جوان ما ما نندهر دستا ندر کار دیگر هنربه آموزش‌و کار عملی نیاز دارد و لی ما کمتر کتا ب و یارسا له یی را که بتواند ما را یار ی رسا ند به دستر س داریم .

قربانعلی عزیزی

نگرشی درپدیدهٔ هنر

واژه زیبائی هنر که محصو ل کار و فعالیت دیر سالهٔ انسانها ی پیش از روز گار ماست از هستی اجتماعی روح گر فته و با تاثیر ژرف سیما ی جا معه را که خودزادهٔ آنست دستخوش تغییر و تطور عمیق نموده است .

ازینرو نمیتوا ن با دید سطحی و قضاو ت دگم معنی و مفهو م اساسی هنر را در زند گی اجتماعی مورد تد قیق و پژو هش گذاشت ، زیرا کلمهٔ هنر که در ظاهر امر حرف ساده به نظر می خورد در محتوای خود از اهمیت والای بر خور دار است .

مشا هدا ت روزا نه ما از اسنا د و مدار ك تاریخی انسا نها ی پیشین ما را متیقن می سازد تا بپذیریم که رشد و تکا مل جوا مع انسا نی از هر گا م به جلو در آمیز ش وآمیختگی با هنر میسر بود ه و بس ، زیر ا هنر را نمیتوا ن صرف با یك پهلو ی زند گی مقایسه کرد ، هنر در مجموع درتمام پدیده ها دخالت دارد حتی برای اینکه زنده بما نیم با ید هنر زنده گی کرد ن را بدا نیم، در غیر آن مستحیل خوا هد بود که لحظه‌ای را نفس به راحت بکشیم . برای اینکه به خبط نر فته باشیم بدون تردید تلقی می‌کنیم که جها ن انسا نی از وجود هنر رنگ تاز ه به خود گر فته و همز ما ن با نمو ی پد ید ه هنرسطح زنده‌گی انسا ن از کهنه گی به با لنده گی تفو یض حا لت میبابد .

زیرا سبب زیبائی محیط ما، حو ل ما فقط یك چیز توا م با نیرو ی انسا نی قادر است تا جها ن مادی را درچشم ما زیبا ظاهر دید سازد که آن هنر نام دارد .

از همین جاست که میگو یند هر چیز در قالب هنر زیبا ست .

ولی نبا ید پندا شت که هر آنچه زیبا ئی را در خود نهفته دارد درآن هنر به خر چ رفته‌است ، بلکه تاثیر هنر را در زنده گی در دگر گو ن ساز ی جا معه ، سطح حیات اجتماعی و هستی اجتما عی که رول بارز را به نفع انسا ن باز ی میکند باید مد نظر گر فت . زیرا هنر شنا س که در این پروسه به پژو هش دست زده است هنر را از خوش خدمتی بازیبائی مبری پنداشته گفته است: ((اگر صحت این تعر یف را که هنر فعا لیت انسا نی که بوسیلهٔ آن دسته ای از انسا نها احسا سات خود را بر دسته دیگرمنتقل می‌سازند بپذیریم، هنر را چیز ی ندا نیم که به خد مت ((زیبا ئی)) کمر می بندد یاآنراتجلی تصور وغیره... نپندازیم)) (١) اما برا ی اینکه خو بی هنر را بازیبا ئی ادغا م نکنیم باید بگو ئیم که هر اثر زیبا یك اثر خو ب نیست و هر آفریدهٔ خو ب را میتوا ن زیبا شمرد گرچه به گفتهٔ ((پاگا نو)) زیبا ئی شناس ایتالیائی ((زیبایی آنچنا ن باخو بی در آمیخته است که زیبا یی خو بی را آشکار می سازد و خو بی‌زیبایی درو نی و معنو ی است))ولی از آنجا ییکه گفته پاگا نو قنا عت عد هٔ را فراهم نمی‌آورد ، ها چسن مینویسد ((زیبا یی پیوسته باخوبی هما هنگ نیست‌از آن مجزا است و شا ید مخا لف آن‌نیز باشد)) (٣) زیرا زیبایی حقیقی از خو بی‌زاده است و خو ب به گفته و ینکل((٦٧–

۱۷۱۷)) کا ملا از زیبا یی جـــدا است .

گفته آمد یم ، هنر همزاد جا معه انسا نی است و هم این راپذیرفتیم هنر تا آنو قت پا یدار خواهد بود که جا معه انسا نی پایدار باشد از ین سبب نخست نقش هنر را درتاریخ زنده گی انسا ن مطا لعه میداریم .

هنر را انسا ن پو ینده وپرتکاپو جهت بهزیستی و تغییر رنگ‌زندگی اش از خود بروز داد و از آن در جهات مختلف حیا تی از آن کارگرفت و با تغییر پذیر ی جا معه‌انسا نـی هنر نیز متا ثر گردیده ویژگی هاو مناسبات‌اعم انسا نی را یکجابارشد جا معه با خود حمل کرده است، چنانچه هنر در نخستین دور ه‌زندگی در خد مت همگا ن قرار داشته واز محصو لات هنری جمعیت بزرگ از انسا نها استفا ده می برده اند اما با تبارز رنگ طبقا تی در سیمـا ی جا معه و گذار از جا معه بدون‌طبقات به طبقا تی هنر نیز خد شه‌برداشته و به دو کتگور ی هنر طبقا ت بالا و پا ئین جا معه منقسم گردیده‌است.

هنر طبقا ت پا ئین که هنراصیل محسوب میشود با حفظ اصا لـت خود هموار ه در مبارز ه علیه بیداد وستم طبقا تی جا معه سیستم‌دورنگی را یکجا با عوا طف واحسا سا ت افراد واشخاص نقل داده است.

هنر مندا ن که با کار ریالستیک و واقعیبینا نه خود تر سیمــــی‌از سیما ی زما ن بدست داده انـــد پیوسته در جدال باهنر طبقا ت بالایی در آمیز ش با آلوده گی اخلا قی و هنر ی با قی ما نده هنر اصیل راکه بیا نگر پهلو ها ی طبقا تی‌زنده گی در سیر تاریخ و خد مت گذارطبقات ستمکش جا معه بوده است از گزند هنر خرا فی بدر آورده اند .

هنر طبقا ت حاکم که هر نو ع آلوده‌گی رابه خاطر بد نام سازی هنر زحمتکشا ن ((هنر اصیل)) پذیرفته است هموار ه سعی ورزیده از واژه زیبا ی هنر نقش زشت ونا منا سبب را بجا گذارد .از همیـــن سبب عدهٔ از آموز گارا ن بشر یت نظیر افلاطو ن در کتا ب (جمهوری) خو یش و مسیحان نخستین وبودا_ ئیا ن بار ها تمام هنر را ردکرده‌اند.

اگر اشتبا هی را مر تکب‌نشو م عد م رضا یت شا نا ز کلمهٔ هنـــر احتما ل دارد هما ن ترسیم غلـــطو ناقص طبقا ت حاکم از هنر که‌هنر اصیل را در چشم ایشا ن‌وارو نه جلو ه داده اند ناشی گردد.

ولی با آنهم افرادی که‌در مجموع هنر را طرد کرده اند به اشتباه‌رفته اند صرف در طردورد واژه هنـــر دریك قسمت پا ی ابهام جای دارد و آن اینکه هنر تقلبی و بی اعتبارباید رد شود زیرا هنر در جهان ما نیزبه اندازهٔ به آلوده گی گرا یده‌نقاشی دختر جوا ن با تن لخت وعر یا ن و استفا ده سوء از هنر سینـــما در نما یشا ت فلم های سکس کـــه محصو ل جا معه بورژواز ی‌معاصر است نمونه خو بی از تحر یف هنر در عصر ما به حساب میا ید .عکس آن هنر واقعی با حفظ ارزش های درونی خود کوشیده است از آلایش با هنر از هم پاشیده بورژ و از ی خلو ص و پاکی خود را حراسـت نماید .

برای اینکه نقش‌هنر وهنر مندرا در جا معه بهتر به خاطر بسپار یم لازم است هنرو هنر مند را تحت‌یك عنوا ن جداگانه مطالعه نمائیم .

هنرو هنر مند :

هنر نزد هنر مند هما ن منزلهٔ را بائیست میداشت که کامرهٔفلم‌برداری نزدعکاسس دارد ، بی گمان میتو ان پذ یرُ فت که هنر در نزد عده ازهنر مندا ن واقعی به منز له کامر ه‌عکاسی در نزد عکاس بکار رفته و ترسیم خوبی را از محیط ما حول ومناسبات پر پهلو ی انسا نها بدست داد ه است .

ولی هنر مند که از صحت کار برد هنردر ترسیم و آفر ینش هنـــر ی عا جز است گناه اساسی را به‌دوش گیرندهٔ آفر یده های هنری اش‌تحمیل کرده همچو هنر مند که گفته است ((اگر مینو یسم خودم آنرا می فهمم و اگر کسی دیگر آنرا نه فهمنـــد افسوس به حال وی))(۵) خود را تسلی مید هد اما از آن جا ئیکـه محتوا و مضمو ن هنرآفرینی‌وآفریدهٔ آن بدو ن حضور هنر مند تو ضیح شده نتواند نمیتوا ن بخود اجازه داد تا آفریدهٔ کسی را که مد عـی است هنر مند نا میده شود بمثابه یك آفریدهٔ خو ب پنداشت .

چنا نچه تو لستوی در کتـــاب ((هنر چیست)) خود تذ کر داده‌که: ((آشکار سا ختن هنرو نهـــا ن داشتن هنر مند منظور هنر است)) (٦)

اینکه من هنر را بمثا به کا مرهٔ عکاسی فهمید ه ام اشتباه نکرده ام زیرا عدهٔ از هنر مندا ن هستنند که‌از هنر استفادهٔ سوء برده رنگ جامعه انسا نی را دردل زما ن بی جا قلم می زنند . عکس آن مدا فع ایـــن می‌باشند که در ترسیم محیطماحول و احوا ل همنو عان شا ن به اشتباه نرفته اند اینکه جها ت اسا سی در آفر یده شا ن انعکاس نیا فته گویا ناشی از ین‌است که امکا ن تصویر گری و چو کات تر سیم در هنرشان به همین پیما نه بوده است ایـــن

قضاو ت چنین می ماند که عکا س در وقت فلمبر دار ی کامره‌رادرست فو کست نکند در اخر به جزء کاغذ سیاه تصو یر ی از کا مره بد ست نیارد ، اماو قتیکه از عکاس خوا هان عکس شویم جر م را به کا مره‌نسبت بد هد و یا بگوید عد سیه کا مر ه غبارین و یا کوچك بود کامره‌خراب است وغیره ...

در سطور فوق هنر را که بازتاب کننده احسا سا ت ـ عوا طف و انعکاس دهند ه‌واقعی محیط زیست انسانی نبا شد به عنوا ن هنر نپذیر فتیم . حا ل برای اینکه بدا نیم هنرچیست ؟ هنر رااز قول مولف ((هنر چیست)) تعر یف میکنیم :

((هنر يك فعالیت انسا نی‌و عبار ت از ین است که انسان آگا ها نه و بیار ی علایم مشخصهٔ ظاهری احسا سا تی را که خود تجر به کرد ه است به دیگران‌انتقال دهد طور یکه این احسا سا ت بر ایشا ن سرایت کند و آنها نیز آن احسا سا ت را تجر به نما یند و از هما ن مرا حل حسی که اوگذشته است بگذرد)) (۷)

از تعر یف هنر در فوق میتوان استنتاج کرد که هنر پدیده‌ایست که آئینه سا حا ت های گو نا گون جا معه انسا نی را طور حقیقی انعکاس داد ه بینند ه بدو ن شك قسمی مجذو ف میگرد د که گویی خودش فرد وابسته به‌همان زما ن و مکان است .

از توضیحا ت بالا نتیجه بردیم که هنر اصیل باز تا ب دهند ه‌احسا سات،عواطف‌وحالت‌های چند بعد ی زنده گی انسا ن در دور ه ها ی معیین از تاریخ بوده وپیو سته از میان مرد م به وجود میا ید ودرخدمت مردم می‌باشد .

حال اگر جو یا شویم درصورتیکه هنر به کسب ویژه‌گی های تذکر یافته تو فیق نیابد چگو نه است ؟ این سوا ل را از قول لئو ـ تولستوی پاسخ مید هیم : ((ا گرهنر نمی تواند هنر مرد م باشد یکی‌ازین دو مطلب صحیح است : یا هنر آن موضوع با ارزش و اهمیتی که ادعا می‌کند نیست و یا هنر ی که هنرش مینما میم این مو ضو ع‌با ار زش و اهمیت نمی باشد))(۸)

پس هنر مند کسی است که تصویر مجرد ومنتزع از نحوه‌زندگی مردم بد ست نمید هد بلکه باموفقیت میکوشد چهره معنوی‌از احساسا ت مردم را در بطن سا خته و آفر یده اش بدست دهد تا قادر با شد احسا سا تی را که‌خود تجر به‌کرده در دیگرا ن سرایت داده گیرند ۀ آنرا به وجد وتحر يك دعوت‌کرد ه همواره آنرا معطو ف شده اثر هنری خود گردا ند قسمی که لئو تو لستوی خود اعتراف میدارد:

((چندی پیش با خا طر افسر د ه از گردش باز میگشتم ، وقتی نزدیك خانه رسیدم آواز گروه بزرگی از زنان روستا یی راکه دسته جمعی میخواندند شنید م . زنان از دخترم که چندی پیش عروسی کرده بود و اینك بد یدارم آمده بود استقبا ل میکردنددرین آوازخوانی ، فر یا د هاو نوا ختن ها ، چنان احسا س روشنی‌ا ز شادی و نشا ط و جو ش وجهش و جود داشت که خود نه فهمید م چگو نه این احسا س‌برمن سرایت نمود))(۹)

برای‌اینکه‌انتقال احساس‌ازهنرمند به‌دوست داران هنر به شکل‌معقول صورت یابدهنرمندبهتر است‌ساعی باشد آنچه که خود دیده است با حفظ همه ار کان ارزشی آن تصو یر ساز ی نماید ، زیرا اگر هنر مند برای تکمیل اثرش به چیز های که در جا معه کم دیده شده توصل می‌جو ید در حقیقت به‌فا تا لیزم گرائید ه ار تبا ط اجتما عی اثرش را از مرد م و اجتماع جا معه بر یده است و این اندیشه ار زش هنر ی اثر وی را کا هش مید هد زیراگفته اند ((هنر پدید ۀ اجتماعی است یعنی فقط در اجتما ع انسا نی‌که تادر چه رشد پیشر فت کرده است میتواند ظا هر شود و در خار ج از اجتما ع و جا معه آنرا نمیتوا ن یا فت))(۱۰)

از همین رو سعی گرددتا ارزش آموزشی و معر فتی هنر اصیل با گنجا نید ن هد ف های مجهو ل‌در بطن آثار و آفریدۀ هنر ی ازمیا ن نرود و ار تبا ط مردم ی اثر به با د هو س های عبث داده نشود .مولف پیدایش (دین و هنر) ،بجا نو شته است که ((اولین شرطخوب‌بو د ن اثر هنر ی این است که تا چه حد روابط زنده گی ، رو حیه ،احساسات و اخلاق را به درستی منعکس کرده است هر گاه نو یسنده‌یا هنر مند حقیقت زنده گی را ندید ه بگیرداثر او بی ارزش خوا هد بود)) (۱۱)

از این‌رو می پذیریم که و حد ت شرایط عینی و ذهنی در آثار هنر مند رکن اسا سی آفر ینش‌راتشکیل میدهد .

زیرا آفر ید ه های هنر ی‌هنرمند اگر موا فق خوا ست و امیا ل‌مردم و یا بروفق شرایط حاد روز تلاز م نیا بد معنا ی آنرا می رسا ند که هنر مند در حقیقت يك جها نی را که مو جود یت عینی ندا شته و دگران از دید ن آن‌عاجز اند در مخیلۀخود متصور سا خته است و چیزی راکه آفر یده است بیگا نه از محیط انسانی

قهی از هرگونه ارزش هنری بوده
و کسی نمی خوا هد انرا منحیث ناقل
اندیشه ـ احساسا ت و حا لت های
متنوع زنده گی انسا نها بپذیرد .

از همین جا ست که هنر اصیل
همیشه از تزئینا ت تصنعی اجتناب
کرده میکو شد در ساده ترین قالب
مبری از هر گونه آذین و زیورارائی
نقش زنده گی انسا ن و محیطزادش
را در صحنه روز گار به نحو بهتر
رقم بزند .

اینکه هنر فارغ از هر گونه
تصنع و سا خته کاری را نسبت به
هنری که همیشه وقف زیبا آفرینی
شده است ترجیح و رجحا ن مید هیم
دلیل قا بل قنا عت را نیز میدانیم
که گفته شده است ((هنر حقیقی
نظیر زوجهٔ شو ی مهر با ن نیاز مند
هیچ آرایشی نیست اما هنر مجهول
همچو ن فا حشهٔ ای پیوسته نیاز مند
آرایش است))(۱۲)

از همین سبب هنر مندوا قعی
برای اینکه جها ت قابل درک وضروری
زنده گی را در حجاب زیبا ئی نهفته
نگذارد همواره به آنست تا اثری را
که میسازد جدا از خد متگذار ی به
زیبا ئی خو ب و بی پیرا یه بیا فریند
زیرا قسمتی که گفته آمدیم خوب
زیبا ئی را ظا هر می سازد نه زیبا ئی
خو بی را پدید میاورد اینکه هنر
مند تلاش می‌کند اثر ش با زیبا ئی
ظا هر ی دو ستدارا ن هنر را به
خود معطو ف ساز د به اشتبا ه
گرایید ه زیرا آفر ید ۀ زیبا را جدا از
خو بی کسا نی به تماشا میگیرند که
نسبت به پد ید ۀ هنر بی تفاو ت
مانده اند و یا میخوا هند هنر رابه
انحرا ف لگا م بزنند .

هنر مند جا معهٔ ما که با پیر و زی
انقلا ب شکو همند ثور دست قلم اش
از بندو زو لانهٔ ظا لما نهٔ حکو مت
سلطنتی آزاد گردید پیو سته میکوشد

سا خت سیاسی و اجتما عی دیروزه کوشا باشیم تا صحنه ریالیست و
جا معه اش را نا دیده نگر فته انرا واقعبین دیروز و امروز کشور به
با خرچ مسا عی هر چه بیشتر جهت حسا ب آییم زیرا هنر مند مستعدبا
اذها ن مرد م به صور ت عام فهم وجودیکه به آینده می اندیشد گذ شته
رقم بزند و دگر گو نی های انقلابی را نیز از یاد نمی برد . از ین رو
را که در قبال آ ن نصیب مردم با کار و فعالیت ثمر بخش میکو شد
زحمتکش ما گردیده مو فقا نه بنمایاند پیشینا ن را با ما پیوند دهد و از
هر گاه هر هنر مند در شرا یط تجار ب گذشته گا ن بیا مو زد .
کنو نی جا معه ما که نور درخشا ن تو لستو ی نیز بر آنست که هنر
وصفا بخش انقلاب از روزن میخ های جد ید با ید از هنر قد یم تقلید کند
دریده شدهٔ ستم طبقا تی حکو ما ت یعنی از جها ت مثبت و قا بل استفادهٔ
پیشین به زوایای قلب مردم ستمکش هنر قد یم که در رشد هنر عصرما
کشور ما نور افشا نی میکند خادم ممد واقع میشود باید استفاده برد ،
خلق ستمد یده و معلم خو ب در نقا یص آنرا صریحا روشن نمو د
آمو ختا ند ن پیام انقلاب ثور نباشد تا با شد که هنر مند ما تو فیق یابد
افسو س به حا لش ! در شرا یطی سیما ی در ستی را از گذ شته و حال
که دهقا ن زمین و اسنا د زمین را بدست داد ه جها ن هنر را سر از
با اشتیا ق تا م تسلیم میگر دد او نو هر چه بیشتر منقش و دلپذیر
هنوز رقص کنیزک های ماه رو رادر بیارا ید .
نزد شاه مخلوع در صفحه کا غذ
نقش میدارد .

هنر که با تغییر شرا یط عینی و
ذهنی جا معه دگر گو ن میگردد در
اوضاع کنو نی جا معه ما که
تو فا ن انقلاب سکو ت دیر سا لهٔ
قرو ن وسطا ئی را در هم شکست
هنر نیز تطور و تغییر پذیر ی را
پذیرا شد ه و روز تا روز هنر تودهٔ
زحمتکش انکشا ف یافته رشد
میکند، از ین لحا ظ نمیتو ا ن مقیدبه
اسلو ب آفر ینش پارین بود ، زیرا
گفته اند ((هر عصر تاریخی و هر
نسل بشر ی هنر ی مخصو ص و
منا سب به خود دارد))(۱۳)

او ضا ع کنو نی جا معه ما که
کا ملا کیفیت نوین کسب کر د ه
است آیا میتو ان هنوزهم روی صفحه
گل وبلبل ترسیم کرد ؟ نه خیر !
عصر ما از ما می طلبد نقا ش
و هنر مند چیره دست و ما هر
سیمای مرد م و جامعه خود باشیم ،

هنر مند ووظیفه اش :

همان سان که پذیرفتیم هنر مند
احسا س تجر به شده اش رامطابق
با اوضا ع و شرا یط عصر زیست
اش بدو ن کاستی انتقا ل مید هد
و انتظار هیچ نوع پیرا یش نا پسند
نمی باشد همین قسم او تقد س و
پاکی وظیفه اش را که جز هنر نما ئی
وا قعبینا نه چیز ی دیگری نیست
به نقد جا ن حفظ میدارد ، میکو شد
و ظیفه اش را در جا معه در ک کرده
اختیار آنا نی را که هنر ش را به
خطا عنا ن می زنند سلب کرده زمام
هنر وو ظیفه اش را خود تصا حب
گردد زیرادخالت دیگران در کار
هنری هنر مند ، خلو ص و ناشا یبه گی
آفر ید ه اش را می زدا ید .

هستند کسا نی که جهت خفه
نمود ن اصیل و حفظ اهدا ف طبقاتی
شو م شا ن دست زرین هنر مندرا
به انحصار میگیرند و هنر مند را

درازا ی یك مشت پو ل مد حیه گو و ثنا خوا ن اهدا ف و اید یا لوژی نازیب خود می سازند ، ولی‌هنرمند باید بدا ند که زیبنده ه گی‌هنرووظیفه اش‌را در برابر پا داش نا چیز به فروش نگیرد ، زیرا او اگر از بیا ن وا قعیت چشم می پوشد درحقیقت جرم عظیمی را در برابر خلق‌و مردم مر تکب میشود .

از ینرو او با ایما ن اینکه هنر مند حر فو ی نیست بدو ن آنکه از کسی کمك بخواهد ، خود دست به‌آفرینش زده آنچه را که مظهر دید خـــود می بیند به زبا ن هنر ش بیان‌میدارد و هرگز درمدارس که هنربه‌خطارفته است نمی رود ، میکوشد هنر را از جا معه و از نخبه تر ین معلمین که یگا ن وقت هم زبان قلم شا ن به‌خبط و اشتبا ه نر فته است فرا گیر د، زیرا گفته شد ه ((هنر مند حقیقی در مدرسه تحصیل هنر نمی کندبلکه هنر را در زنده گی از الگو ی‌استادان بزرگ فرا میگیرد)) . (١٤)

پس برا ی اینکه هنر مند وظیفه اش را به وجه درست به انجام رسا ند می باید تا از تقلب کار ی در هنر اجتنا ب ورزیده آنچه را که نیك و مو جه به نظر میا ید پذیر فته‌وظیفه اش‌رااازگزند وآلوده‌گی دورنگهدارد.

ازین جهت هنر مند که بی‌ریا ئی را در هنر ش جستجو دارد لاز م است هنر ش را از گرایشا ت منفی باز داشته برای اینکه هنرش‌غنـای بیشتر گیرد از رهنما ئی استادا ن ورزید ۂ میدا ن هنر استفاده برده‌از اشتبا ه که در اثر ی هنر ی شان از طر ف استا دا ن هنر پیشه دیـد ه میشود و لو در مر حلۂ نخست قابل پذیرش هم نبا شد د لتنگ‌نمی‌گردد.

نا دیده نمی گیر یم عده ای از منتقدا ن را که در هنر نقد می کنند، برای اینکه به نفع طبقا ت حا کـم خد متی را انجام داده باشند آفریدۂ های هنر ی هنر مند را هدر تلقـی کرده آنها را به انحرا ف سـو ق مید هند از ین جهت نبا ید هنرمنا که به حق از روی حقایق‌جا معـــه پرده بر داشته است تن به‌مایوسی د هد بلکه بکوشد از آلا یش باغش و شا یبه پرهیز کرده هرچه جدی‌تر و از نو آبدیده تر به جدو جهد رود. برای اینکه بدا نیم تقلب در هنرزاده چیست ادعا ی تو لستو ی را کـــه گفته است سه چیز به هنرتقلبی در جا معه کمك می کند که درذیل‌متذکر شویم :

١ ـ((پا داش قا بل تو جهی‌که هنر مندا ن در ازاء آثار خودمیگیرند و بالنتیجه حر فه ای شد ن کار هنر مندان را باعث میشود .

٢ـ((نقد هنری))

٣ ـ ((مدار س هنری)) (١٥)

اگر با تعمق فکر عمیق شو یم می‌پذ یر یم سه چیز که درفو ق تذکر یا فت هنر تقلبی را می‌پروراند و لی نبا ید چنین پندا شت که هر مکتب هنر ی و یا هر نوع نقد در هنر ، هنر را به تقلب می بردالبته تو لستو ی مدارس و منتقد ان را گفته است که در آنجا به نفـــــع بورژوازی خو شخد متی صـــورت گرفته و هنر را از محور اصا لت‌اش به اشتبا ه لگام زده اند .

همین سا ن تو لستوی در جای دیگر ی بهتر متذکر شده است . ((حر فه ای بود ن هنر مند ا ن و نقد هنر ی و مدارس هنر ی این نتیجه را ببار آورده است کــــه اکثر یت افراد عصر ما مطلقا ازدرك هنر عاجز ائدو نا هنجار تر یـــن محصو لا ت هنر تقلبی را بجا ی‌هنر واقعی می پذیرند)) (١٦)

در اینجا محصو لات نا هنجار هنر تقلبی به جزء عصار ه افکـار بورژواز ی چیز ی دیگر ی نیست از ین رو هنر مندا ن ما با درك گفته ها ی از مردا ن جها ن هنر همچـو تو لستو ی باید بدانند که هنـــر سر مـــایه نیست که باآن تجارت نمود بلکه پدیده ایست که‌ازتجارت می گریزد و آنجا که با هنر تجارت صورت میگیرد واژه هنر اصلاوجود ندارد .

منظور از تجار ت با هنر معنا ی آنرا ندارد که هنر مند صرف از فروش آثار اش اباء ورزد بلکه‌مقصد این است که هنر مند نبا ید حلقۂ استعمار فکر ی را نا‌آگا ها نه در گوش نهد ، او باید بداند که آفر یده و ی چه اند یشه را در بر دارد و باز تا ب کنندۂ اید یالوژی کد ا م قشر و یا طبقه است ، زیرا درست به نظر می رسد که عدۂ از هنرمندان که در بی بضا عتی به سرمی‌برند یگا نه و سیلۂ که زنده گی آنها را سرو صور ت مید هد صرف استفاده وبهره گیری از اندیشه ها ی هنر ی شان است .

از ینرو اصرار ما تنها از فروش آثار هنر ی نیست بلکه در خر ید وفروش اندیشه هنر مند است‌چقدر زیباست اگر هنر مند توا نا شو د حقایق جا معه ، محیط زیست‌وسیمای مردم خود را تر سیم در ست داده به خر ید آثار هنر ی همچو مـواد غذا یی در سه و قت روز همگـان بشتا بند .

همین قسم اگر آثار هنر مند که تهی از ارزش همچو شئی کــه از لحا ظ ار جنا کی قو س نزو لی را در بازار پیموده و کس نظر ی در آن نمی کند عر ضه بازار هـــای تجار تی گردد جز آنکه از عد مارزش خر ید سبب رکود و سقو ط منابع تو لید کننده ((مولد و اثر)) شود ثمر ی دیگر را ببا ر نمی آورد .همین سا ن بی قیمتی آفر ید ۀ هنر مند باعث افو ل وزوا ل هنر مند نیز میگردد.

پس هنر مند ی که زند، گی اش صر ف به وسیله هنر ش اعـــا ده میشود لاز م است دست آفر ینش را به نحو ی به کار بندد که بـاز گو یی حقا یق اثرش اشتیـــا ق مشتر یا ن و دوستدا را ن هنر او را هر چه بیشتر انگیخته جمعیت و سیعی را نیاز مند بازار آفر یده های هنر مند سازد .

ماخذ :

١ ـ تو لستو ی ، لئون، هنـــر چیست ؟ تهر ا ن امیر کبیر ،١٣٥٦ ص ١٥٦

٢ـ تو لستو ی ، لئو ن ، هنـــر ص ٣٠.

٣ـ تو لستو ی ، لئون ، هنـــر ص ٢٩

٤ـ تو لستوی ، لئون ، هنـــر ص ٢٧

٥ ـ فیشر ، ارنست ، تر جمـه شیوانلو ، فیروز ضرور ت هنر در روند تکا مل اجتماعی ص ٢٠.

٦ ـ تو لستوی ، لئو ن ،هنـر چیست ، تهرا ن امیر کبیر ،١٣٥٦، ص ١٩٤

٧ ـ تو لستوی ،لئون ، هنـــر ص ٥٧

٨ـ هما ن کتا ب ص، ٨١

٩ ـ هما ن کتا ب ص ٥٩ـ٦٠.

١٠ ـ مور گا ن ، جان دی ،ترجمه ایرج ، احسا نی ، پیدا یش هنر و دین ، تهر ا ن گوتبر ك ، ص١٥٣

١١ ـ مر گا ن ، جا ن دی پیدایش دین و هنر ، تهرا ن گوتبرك ص ١٥٤ .

١٢ ـ تو لستو ی ، لئو ن هنر چیست ،تهران امیر کبیر ص ٢٠٣

١٣ ـ سید حسینی ، رضاـمکتب های ادبی جلد (٢) ص ٢٥٩

١٤ ـ کتا ب هنر چیستص٢٠٦

١٥ ـ کتا ب تو لستوی ص ١٣١

١٦ـ هما ن کتا ب ص ١٤.



نوشته : هربرت رید
ترجمه : د.ب.

اهمیت هنر بدوی

به موازا ت این برداشت وبنابر این اصل که سیر تکا مل نژاد و رشد فرد تکرار می شود ، هنـر کودکا ن مورد بررسی حد ی قرار گرفته است واین بررسی در آثار به نسبت جدید بو لر (۱)، وولف (۲) ، انگ (۳) و لونفلد (٤) بحد اعلای خود رسید ه است . دراین مورد فقط به بیا ن این نکته اکتفا می کنیم که این بررسی ها اعتبار روش توار ثی را در زیبا یی‌شناسی کاملا تایید کرده است و نیز بـا جلب‌توجه به کیفیا ت مثبت هنـر کودکا ن تاثیر مستقیمی بر کا ر هنر مندا ن جدید داشته است - زیرا در آثار این هنر مندا ن کو- ششی عمد ی در راه دستیا بی به صداقت و سادگی مصفا ی‌صور ت ظاهر ی کودکا نه مشاهده میشود. که البته آنها که از سیر تحو ل‌عقل خرسندند ، آن را گا می به عقب خواهند دانست . (۵)

کسی مد عی نیست که هنـر وحشیا ن وانسا ن قبل از تاریخ وکودکا ن دارا ی ار زشی همپا یه با هنر انسا ن متمدن است :ارزش هنر این‌گو نه هنر ها در دستگاه‌ارزش های انسا نی تقریبا نا چیز است. اما اینجا بحث نه بر سر ارزشـ ها بلکه برسر ماهیت تحو ل هنر است وازین نظر هر چه در با ر ۂ اهمیت هنر بدو ی بگوییم کـم گفته ایم کلیه و یژگیها ی یـک گیا ه در تخم آن نهفته است :شکل نهایی آن در نخستین جوا نه آ ن پنها ن است . نخستین تظاهرا ت هنر نزد انسا ن بدوی (یاکودکان) بیش از پرداختگی عقلانی آ ن د ر دورا ن های بز رگ فر هنگـی راز گشا ی ماهیت اصلی هنـر است . زیرا که هنر ، در مراحـل بعدی زیر پوششی که نتیـجه رسو م زندگی و آدا ب مختلف‌است وکار ی باجو هر آن ندارد پنها نمی گردد انسا ن بدو ی و کود ك ،میان واقعیت و آرما ن از طریق تیـغ استد لال جدا یی نمی اندازنـد. شاید هنر برای آنها ، آن طو ریکه برای ماست در حاشیه قرار ندارد. بلکه به عکس دارا ی اهمیتـی حیاتی است . عا ملی بیگا نه نیست که مکمل زندگی باشد بلکه بـه عکس دارا ی اهمیتی حیاتی است. عا ملی بیگا نه نیست که مکمـل زندگی باشد بلکه بمنز له تشدید وافزا یش عمق زندگی است . تند شد ن نبض ، تپش قلب و انقباض ما هیچه هاست . نو عی بیا نواجب وآرام زبا نست و براستی اهمیت عملی هنر برای انسا ن بـدو ی چنا ن بزرگ است که کلیه افراد اجتما ع در کار برد آ ن سهیـم وشریکند در این جوامع اگـر هنر مند صر فا برای هنر بیافزیند به احتما ل بسیار همچو نشیطانی خطرنا ك کشته می گردد . بـه عکس هنر مند ی که هنر خود رادر اختیار اجتما ع بگذارد کشیشـ یاسلطا ن می شود . زیرا که چنین هنر مندی الهۂ سحا ر ست ،آوای اروا ح است ، پیشگو یی الهـا م پذیر است ، واسطه ای است کـه حاصل خیز ی خاك و فراوانـی محصو ل و کا میا بی شکار چیا ن وابستهٔ بدوست . دست‌اوبراستی دست رب النو ع است .

اینجا باید صادقا نه پذیر فت که هنر از این نظر باتیز هو شی و ظرافت های تربیت و تعلیم کار ی ندارد ریشه و سر چشمهٔ آن‌تمرین یاتلاش حواس است . بیـــــان الهام های ابتدا یی از راه تجسم است.وبه‌این معنی در اختیـــــار انحصار ی یك قو م نیست بلکه‌در سراسر جهان پراگند ه است .اما از نظر آفرینند گی فعا لیتـــــی محدود است یعنی موضو ع تلاش افراد ی خاص است که از مو هبت ها یا مهار ت های خاص نه توا ن احساس و تفکر ، بلکه قد ر ت‌بیان وتجسم- بر خور دار اند . فردی که به این شکل مورد مسا عدت و محبت طبیعت قرار گیرد می‌تواند بر حسا سیت زیبا یی شنا ســـی سراسر جا معه اثر گذارد و آ ن را بسو ی خود جلب کند . بنابراین هنر بامهار ت رابطه ای نزد یـك دارد -فقط به علت آنکه پرداختـن به کلیه هنر های بصر ی یاتجسمی مستلزم فرا گرفتن رموز استعما ل ابزار ی است ، بلکه همچنیـــــن به سبب آنکه این هنر هااز توانایی شکل داد ن به اشیا بر حســـب اراد ه وخواهش دل سود می جویند اما هنر فقط چیر ه دستی نیست. زیرا که مهار ت و چیر ه دستی صنعتی کا ملا کنشی است. توانایی جایی آغاز می شود که قید و ظیفه است برای انجا م و ظیفه ای‌وهنر پایان می یابد : نو عی پالا یش و تهذیب و ظیفه است که البتـــــه نباید در آن دخالتی کند و انجام را دشوار سازد . آنجا که اشکا ل کنشی از نظر انجا م و ظیفه‌عملی خود داری کار آیی یکسانند،حسا- سیت زیبا یی شنا سی هنوزفرصت انتخا ب دارد تشخیص می دهد که یك پیکا ن یایك تبر زیبا تر ا ز پیکا ن یاتبر دیگر است .و مساله اساسی زیبا یی شناسی همیـــــن جاست . چه چیز منشاء این‌رجحان است ؟ چرا یك شکل خو شایندتر از دیگر ی‌است ؟ روش توار ثی در زیبا یی شنا سی ، اگر هیچ‌خدمت دیگر ی نکرد ه باشد با طـــر ح همین سوا ل اعتبا ر خودرا، توجیه می کند .امابرای پاسخ داد ن به این سوا ل روش دیگر ی ضرو ر بود و آن روش روانشنا سی‌است. توضیح لذت یا ارضای کــــه‌از، عناصر صوری حاصل میشود ممکن نیست مگر آنکه روانشنا ســـی واکنش های غریز ی شنا خته‌شود ونقش الگو ها در تحریك تیز ی‌دید ورابطه وز ن و ضر ب باحر کا ت بدن و یاحتی (به عقید ه چنینیا ن) جنبش ها ی کیهانی و جاذبه ناخود آگاه نماد های صور ی یا تمیـــز صوری واثر عاطفی رنگهای تا ب وغیره بیا ن گردد .

برگردانند‌ه : ژورنالست

انکشاف تیاتر کودک

در طی چهل سا ل گذشته د ر جمهور ی مرد م بلغاریا توا جـــه فراوا ن در جهت توسعه‌وگسترش تیاتر کودکا ن مبذو ل اســـت . طوریکه راپور ها نشان مید هدهم اکنو ن در شهر صوفیه ـ پایتخت کشور ودر دیگر شهر های ایـــن کشور بزرگ چهار تیاتر دو لتی ویژه کودکا ن فعالیت دارند بـــه طوریکه هر کدا م آنها بیش ا ز هزار کود ك رابسالن های زیبا ی خود می کشانند . دولت بلغا ر یا تمام هزینه های لاز م رابرای‌ادا مه فعالیت موثر این کانو ن های هنری بعهده گر فته است . تیاتر هادر سا ختمان های مناسب توا م بادارا بود ن کار مندا ن مجر ب بکا ر های فرهنگی و پرور شی بسیا ر موثر ی پرداخته است که جا معهٔ به آن ارزش فراوا ن مید هد .

تاچند ی پیش تیاتر هـــا ی کودکا ن کادر های هنری خود را از میان اکتور های غیر حر فه ا ی که در گروه های آزاد فعالیت‌داشتند. انتخا ب میکرد و لی از سال۱۹۶۲ در دانشکد ه هنر تیاتر صو فیـــه بنا م (ك) سارا فف» دانشکـــد ه جدا گا نه ای برای تربیت هنـــر مندانی که در این رشته فعا لیت تیاتر کودکان ودیگر کادرهای لازم خواهند کرد و همچنین رژ یسور برای این رشته هنر ی افتتـــا ح شد . در دانشکد ه هنر هـــا ی نقا شی صوفیه نیز بنام «ن .پاولو- یچ» نقاشا ن مخصو ص این رشته هنر ی تربیت میشو ند .

در سالهای نخستین تشکیـــل تیاتر های کودکا ن ، نیاز فراوا ن برای نمایشنا مه های و یـــژ ه کودکا ن محسوس شد و در مر حله نخست برای این کار بیشتـــــر



نمایشنا مه های خار جـی رو ی صحنه می آمد . د راین نمایش ها افسانه هابه صور ت نمایش درمی آمد و کم وبیش از فلکلو ر ملـــی نیز استفاد ه میشد و لی حا لاوضع باین شکل نیست واین تیاتر هـــا اکنو ن دارا ی برنا مه های بسیار متنو ع و نمایشنا مه های بسیا ر جالب از نمایشنا مه‌نویسا ن‌معروف وشناخته شده کشور اند .

نمایشنا مه ها دارا ی ار زش فراوا ن هنر ی است . ایــــن نمایشنا مه هاکود کا ن را بـــا عشق بانسا ن ، عشق به زندگی، کار شرافتمند ، پاکی و فرو تنـی در زندگی شخصی پرو رش‌میدهدو باآنها می آموزد که چگو نه زندگی کنند ، چگو نه به رفقا ی خودیار ی رسانید ه و به کمك بدیگرا ن ارج قایل گردند .

نمایشنا مه های تیاتر کودکا ن بلغاریا نه تنها در تیاتر های‌ملی کشور نمایش داد ه میشود ، بلکه به خاطر محتوا ی متر قی خودبه تیاتر های کودکا ن کشور ها ی دیگر جهان نیز راه باز میکند . تا کنو ن ده ها نمایشنا مه کود کان اثر نویسنده گا ن بلغار ی به زبان های دیگر تر جمه شد ه است و بسیار ی از تیاتر های کود کا ن آنهارا رو ی صحنه آورد ه اند .

فعالیت تیاتر کود كدر بلغا ریا در عمل بیشتر متو جه کودکا ناین کشور است . در این میان نما یش نا مه هایی رو ی صحنه می آیدفقط برای کود کا ن بین سه تا شش سا ل که برای اولین بار باهنــر تیاتر آشنا میشو ند . بعد از آ ن برای نو آموزا ن کشور و نمایشنامه های بغرنج تر برای دختـــر ا نو پسرا ن جوا ن رو ی صحنه مـــی آید . تیاتر های کودکا ندر کشور نقش بسیار حساس و پر اهمیتی را در پرورش احساس هنـــر ی‌و شناخت کودکا ن و جوانا ن ایفـا میکند .

تیاتر ها برنا مه های جدا گانه ای را متشکل از قسمت های جالب چند تیاتر برای بزرگا ن تر تیـب میدهند که هموار ه با استقبا ل آنها روبرو شد ه است .

هر پنج سا ل معمو لا مراســـم پر شکوهی که در آن همه تیاترهای کودکا ن شر کت میکنند بـــرا ی ارزیا بی کار ها ی هنر ی آنهـــا ترتیب می یابد .

دراین مراسم تیاتر های کود کان بهترین نمایشنا مه های خود رادر معرض قضاو ت افکار عمو می قرار میدهند .

در بلغاریا همچنین هر چنـــد سا ل یکبا ر فستیوا ل جهانی تیاتر تشکیل میشود که در آ ن عـلاو ه بر تیاتر های کودکا ن این کشور، تیاتر های خار جی نیز شر کـت میورزند . این فستیوا ل ها بنا م «دلفین طلایی» تشکیل میشـود . شرکت کنندگا ن در این فستیوا ل ها موظف اند علاو ه بر کار هـا ی هنری خود یك نمایشنامه بلغاریـا رانیز رو ی صحنه بیاور ند . بـه بهترین گرو ه های هنر ی جایز ه داد ه میشود .

(ازمنابع صوفیه پرس)



بر گرداننده : احمد فریدنادری

پیشقدمان هنر

لیونارد داوینچی

(۱۴۵۲ – ۱۵۱۹)

هر کس موا فق است که لیونارد داونچی یکی از بزرگتر ین تمـــام نقا شا ن زما نش بود ، نقا شی معرو ف او به نام ((شام آخر ین)) (۱) شا ید یکی از مشهور تر یـن شهکار های جها ن باشد . اگـــر لیونارو داو نچی نقا شـــــــی نمیکرد ، با آنهم او شهر ت کا فی کسب میکرد ، زیرا او یك مختر ع بزرگ بود ، او چرخ دستی ، تا نك نظا می و بیر نگ غلتا ن را اخترا ع کرد، او پلانها ی در جن های سـلاح جنگی و ما شین ها را طرح میکرد. حتی او مود ل های تحت البحر ی و هوا پیما را تهیه و با آنهاتجر به میکرد . افزو ن بر آن که او یـــك دانشمند و انجنیر بود ، او یك‌شاعر وموسیقی نواز ویك مجسمه‌سازنیز بود . شاید هیچ کسی دیگری‌نباشد که او در طی زند گی اش به اندازهٔ لیو نارد و آمو خته باشد ،یقیناهیچ کسی دیگر ی بیشتر از او هر گز سزاوار نیست که نا بغه خوا نده شود .

لیو ناردو در دهکدهٔ وینسی در ایتالیا دیده بر جها ن کشود ، و در دوران طفو لیتش‌مانند هر پسرخورد سال همراه با والد ینش گذشتاند، اقا متگاه و الدینش بزرگ بود و در آنجا خد متگاران‌زیادخدمت میکردند، لیونارد وپسر زیبا دارندهٔ مو ها ی مجعد وچشمان در خشنده و آبی بود . و ی به عمر سیزده سا لگی برای زندگی کردن با پدرش بـــه فلورا نس رفت و در یك خا نهٔ پر ازدحا م بابچه های دیگر بســـر میبرد . هنگا میکه پدر ش دریا فت که او به نقا شی علاقمند است ، و ی را بـــه نز د و ر ك چیو که یك آموزگار توانا ی نقاشی‌بود، فرستا د . روز ی لیو ناردوفرشتهٔ زیبا ئی را از یکی از نقا شی ها ی ورك چیو نقا شی کرد ورکچیوگفت: ((تو یك نقا ش بهتر از من‌استی ، من از ین به بعد نقا شی نمیکنـــم و به کار مجسمه ساز ی خود ادا مه میدهم .))

طی چند سا ل که پدر لیو نا ردو تصمیم گر فت تا فیس فرا گرفتن پسر ش را به ورك چیو تا دیه‌نکند، پدر ش فکر کرد که پسرش و قت زیادی را برا ی مطا لعهٔ احجار ،

نبا تا ت ، مشا هدهٔ پرنده گا ن به غر ض اینکه جسم شا ن چگو نه‌کار میکند و ساختن مودل های ماشین ها صر ف میکند . اما لیو نار دو کار ی را به حیث همکار ور کچیـو تا سن تقر یبا بیست‌و پنج‌سالگی ادا مه داد . بعد از آن نقا شی را بصور ت مستقل برای خود ش آغاز کرد ، این کار برای بار اول در فلورانس ، بعدا در میلان ووینس و در اخیر عمر ش در فرا نســـه صور ت گرفت .

مفکور ه لیو ناردو در بار ۀنقاشا نیکه خو ش دا شتند تا کار دیگران را کا پی کنند ، چنین بود :

((بگذار ایشا نرا))او میگفت : من ایجاد میکنم و ایشا ن کا پـــی کنند .))

این هنر مند سترگ محض یك تعداد محدود نقا شی را بعد از خود با قی گذا شت ، او مفکور ه ها ی زیا د کشید ن تصو یر را در سر داشت ، و یك عدهٔ از سکیچ هـا ی شگفت انگیز قلمی را به وجو دآورد، از اینکه او به چیز ها ی گوناگو ن د لچسپی داشت ، بنا بر آن برایش مشکل بود تا سا عتها ی زیاد ی را صر ف اتما م یك نقا شی کند .

بعضی‌از نقاشی های‌لـیونار دو ضایع شده اند ، زیرا او میخواست تا با اشیای مختلف در ایجادنقا شی

هایش تجار بی انجام‌دهد . به‌گونهٔ مثال ، اوا ز مخلوط موم بارنگـــک صحنهٔ جنگ سوارهٔ نظا م را دردیوار نقش کرد ه‌بود و لی زمانیکه مو م گر م شد ، ذ و ب شده و این‌نقاشی از بین رفت .

نقا شی ((شام آخر ین)) آفر یدهٔ اودریکی از دیوار های کلیسا ها ی میلان مو جود است این نقا شی‌در روی پلستر توسط یك نوع رنگـک وخمیرهٔ مخصو صی که تمپره نام دارد ، به وجود آمد ه است . این نقاشی می قبل از اکمالش شهر ت کسب کرده بود .اتما م این نقا شی یك روز خو شی را بوجود آورد ه بود . ولی در ظر ف پنجاه سال این نقاشی معروف‌رو به تخر یب شد ن گذا شته و به جدا شد ن رنگ و پو ستش موا جه‌شد . اکنو ن صر ف روح از این نقاشی لیوناردو داو نچـی در آنجـا باقی مانده است .

بعضی از نقا شی های لیونا ردو آنقدر مغلق و زیباست که‌به‌مثـا بهٔ یك پار چهٔ خو ب مو سیقی توضیح کرد ن آنها خیـلی مشکل است ، چهر ه ها ی نقا شی ها ی او گو یا و شگفت انگیز استند . او درنقاشی های خود تاریکی و روشنی را طوری به کار برد ه است که چهره هـای نقا شی او به مثا بهٔ انسان هـا ی وا قعی به نظر میرسند . او عقب نقا شیها یش را طور ی رنگ‌آمیزی میکرد که مه آلود ، تار و خیلـــی دور جلوه کند .

یکی‌ازنقاشیهای‌لیوناردوبنام‌مونه‌لیزا یادمیشود این‌نقاشی تصویرخانمیست که در چهره اش تبسم ضعیفی بـه مشا هده میرسد ، این نقا شی‌توسط شوهر هما ن خا نم فر مایش داد ه شده بود . و لی لیوناردو این‌نقاشی را به اندازهٔ دوست داشت که آنرا برا ی خو دش نگا ه کرد ، لیو ناردو در پایا ن عمر ش این نقا شی رابا خود به فرا نسه برد ، و این زما نی بود که لیو نا ردو بحیث نقا ش در بار شاه فرانسه گماشته شده بود . اکنو ن این شهکار لیونارداو نچی از جملهٔ پر بها تر ین گنجینهٔ‌قصر شا هی پار یس است .



تصحیح ضرور ی :

باپوزش از خوا ننده گرا نقدر و نو یسنده محترم مقاله((تزیین و آرایش در معمار ی اسـلامی در هرات)) که پا نویس های آن در شماره گذشته از چاپ مانده بود ، درین شماره یاد داشت های مقاله یاد شده به نشر رسید .

پانویس ها:

۱ ــ این جمله یعنی ((پر کرد ن مطلق سطوح)) به وا سطه طـــرح های تزیینی توسط پرو فیسورارنست کونل ، در کتا ب (هنر اسلامی)وی که توسط مهند س هو شنگ‌طاهری تر جمه شده به حیث یك قا نو ن کلی در تزینی اسلامی ذکر شــده رك،کونل‌ارنست،هنراسلامی ، ترجمه هوشنگ طاهری تهرا ن ،۱۳۴۷ ، ص (۹)

۲ــ این مو ضو ع بصور ت‌کامل از بدیهات است ، و این‌ویژه گی‌در بین صا حبا ن فن از بسیار سابق رواج داشت ، در معمار ی نیزبعضی شگرد ها دوجود بود که جزاز پسر و یا نزدیك ترین فرد خانواده‌معمار، دیگرا ن از یاد گیر ی آن بی نصیب می ماندند .

۳ ــ کونل ارنست ، هنر اسلامی ترجمه هو شنگ طا هری ، تهرا ن ۱۳٤ ، ص ۲۲

٤ــ رك . ا. بمباچی‌ویوشیراتـو مجله شرق و غرب ، جلد دهـم، ۱۹۵۹ .

۵ ــ در این مورد اولگ گرا بر مینویسد : ((مرکز ،ویژه گی ها و انکشا ف این تزیین (خشت کار ی) هنوز هم یکی از معما های‌معما ر ی اسلامی میباشد ، زیرا او لین مثا ل بسیار شناخته شده آن ، در عین حال یك مثال بسیار متکا مل هـم میباشد))

(مراد مقبره اسمعیل سا ما نی در بخارامیباشد قرن‌دهم . ن)

رك .هیل دیرك و گرابراولگ ، معماری اسلامی و تزیینا ت آن،لندن ۱۹٦٤ ، ص ۷۷

٦ ــ ستو ك مخلو طی از گچ‌باموادِ دیگر است ، گا هی به گچ تنها نیز اطلاق می شود .

۷ـ هما ن هنر اسلامی ارنست کونل ،ص ۳٦

۸ ـ پیدا کرد ن ریشه هـــا ی اصلی طرح های تزیینی ،انشعاب، و بنیاد ها ی فرعی آن ،مطا لعا ت دقیق اسطور ه شناسی ،سمبو ل شناسی ، شنا خت مذا هب ،فرهنگ و مسا یل مر تبط به آن را ایجا ب می‌کند . این مو ضو عات در طرح های تزیینی که گنبد بلخ منتشره شماره دوم ، سال چهار م (حوت ۱۳٦۱) مجله با ستا نشنا ســـی افغانستان‌صرف از بعضی جهـــات تا حد ی تو ضیح شده است ، ولی در سطح یك شهر ، یك مملکت و یا معمار ی یك دور ه ایجــــا ب مطا لعا ت مز ید و دقیقی‌رامی‌کند . و هم بد ین ملحو ظ در این مقا له سعی به عمل آمد ه است ، تا حتی الامکا ن به این جنبه هنر تز یین معمار ی اسلامی تما س گر فتـــه نشود .

۹ ـ هما ن کتا ب ((معــمار ی اسلامی و تزیینا ت آن)) ص ۷۸

10-controst

۱۱ ـ در مورد مقبر ه ای کــه دیرك هیل و اولگ گرابردر کتا ب (معماری اسـلامی و تزیینات آن) آنرا به نا م مقبر ه غیاث الدیـــن معرفی کرده اند یك مقا له‌از هیوارد کرانه در مجله سال ۱۹۸۱ شرق و غرب بچاپ رسیده‌که‌توسط نگارنده ترجمه ودرشماره دوم سال ۱۳٦٤ـ مجله‌هنربه‌دست‌چاپ سپرده شـد ه است ، در این مقا له نام مقبـر ه متذکره ((شیخ حسین)) آمده است وچو ن اها لی منطقه نیز این‌مقبره را به همین نا م می شنا سند لـذا مقبره شیخ حسین نسبت به مقبره غیاث الدین درست تر می نما ید . (ن)

۱۲ ـ مراد از عهد سلجو قیـان است که بعضی ابدا ت این دو ر ه در افغا نستا ن نیز تشخیص شده است ولی مطا لب پرو فیسورکونل در این مورد خاص میتواند درآبدا ت غوری نیز جستجو و قا بلیت تطبیق پیدا کند .

۱۳ ـ هما ن هنر اسلامی ،پروـ فیسور ار نست کو نل ،ص ۱۱٦.

۱٤ ـ هما ن ((معمار ی اسلامی و تز یینا ت آن)) ص (۸۰).

۱۵ ـ ای . یو . پوپ ، ســروی آرت فارس ، جلد سو م مهندسی ، پو هنتو ن اکسفورد لند ن ۱۹٦٤ ، ص ۱۲۵۸.

۱٦ ـ هما ن کتا ب همان‌صفحه.

۱۷ ـ گالیا پو گا چیکوا ،تاریخ صنایع افغا نستا ن ، تر جمه محمد صدیق طرزی ، کابل ۱۳۵۷ ،ص ۱۵۱ .

۱۸ ـ هما ن کتا ب (هنر اسلامی) ارنست کو نل ، ص ۱۱٦

۱۹ ـ تالبوت رایس داوید ،هنر اسلامی ، لند ن ، ۱۹۷۷ ص ۲۱۱و ۲۱۲ .

۲۰ ـ پرایس کریستن ، تاریـخ هنر اسلامی ، تر جمه مسعود رجب نیا ، تهرا ن ، ۱۳٤۷ ، ص ۱۲٦ ،

۲۱ ـ هما ن تاریخ صنایــــع افغانستان ، ص(۲۰٤) .

۲۲ـ هما ن کتاب معماری‌اسلامی و تزیینا ت آن ص ۸۱ ـ۸۳

۲۳ ـ در مورد به وجود آمد ن اولین محرا ب تاریخ دقیق رانمیتوان ذکر کرد و اگر چه بنا به گفته‌اولگ گرابر در ماخذشماره‌بالا این‌موضوع در سامرا ذکر شد ه و لی بسیار ی از اهل خبر ه او لین محرا ب‌ها را مر بو ط دور ه امو یا ن دمشـــق می پندارد پرو فیسور کو نل در همین کتا ب هنر اسلامی خود درص ۱۳ راجع به این مو ضوع نکـــا ت دلچسپی نگا شته و به وجودآمد ن محرا ب را تحت تا ثیر کلیســا های دمشق که به مسجد تبد یل‌می‌شدند می داند .

۲٤ ـ هما ن هنر اسلامی‌پروفیسور کونل ص (۷)

۲۵ـ رولاند بنجا مین ، هنرقدیم افغانستان ، تر جمه احمد علی‌کهزاد کابل ، مطبعه معار ف ۱۳٤٦ ، ص ۱۳۰ و ۱۳۱

۲٦ ـ شکیب سالك ، نگا هی بر معمار ی اسلامی افغا نستان،مجله هنر ، شمار ه اول ۱۳٦٤ ص ، ٤

۲۷ ـ هما ن اثرکا لیاپوگاچین ـ کوا (تاریخ صنایع افغانستا ن) ص ۱٦٦

۲۸ ـ در مورد مقر نس و رسم بندی ، یك مقا له مستقل‌ازنگار نده درشماره مسلل ۲۲ ، مجله هـر ات با ستا ن با نقشه هاو عکس ها ی مربو ط به چاپ رسیده است . لذا ازتفسیر بیشتر در مورد صرف‌نظر به عمل آمد ه علاقه مندا ن‌میتوانند به شمار ه یاد شد ه مجله هـــرات باستا ن مرا جعه فر مایند .

۲۹ ـ همان ((معمار ی اسـلامی وتزیینا ت آن)) ص ۸۵ .

۳۰ـ ار سبك واسلیمی در اصل یك معنی دارند ، در پاور قی‌مقالات مختلف مجله هرا ت باستـــا ن‌و باستا نشنا سی افغا نستا ن‌درمورد ا توضیحا ت مفصل نگا شته شده است . چو ن بر این مقا له‌مجمل‌نیز مقا لات تو ضیحی و تفصیلی نگاشته خوا هد آمد ، یکی از آنها به همین ارسبك واسلیمی اختصاص د ا ده خواهدشد.

از هجوم اشک ما بیدل مپرس

یار چو آید چراغان کرده ایم



بخط عبدالغفور

۲۴

HONAR

Bimonthly Magazine organ of the Artists union
Vol: V: No, 2June. July 1986.

Editor: R. Rasay

Tel: 62954

Subschiption rate for one year in Afghanistan Afs, 80

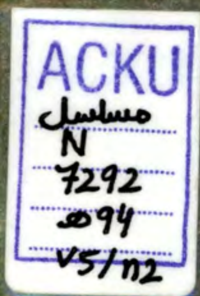
In for eyn countries US. $. 50

Price per copy. Afs. 15

هنر .
نشانی اداره : سرک ۱۳ وزیر اکبر خان
تیلفون : ۶۲۹۵٤
اشتراک سالانه در افغانستان ۸۰ - افغانی
اشتراک سالانه در خارج ۵۰ - دالر
قیمت اشتراک مستقیماً عنوان مجله فرستاده شود
یا به حساب (۵۷۵۸ بر ٤) در افغانستان بانک
تحویل و رسید آن به اداره مجله ارسال گردد
مقاله های رسیده مسترد نمی شود .

امور چاپ زیر نظر محمد عارف نیکجو ومحمد نبی شورش
عکاسی - مصطفی مختار

روی جلد : پورتریت هنرمند شناخته شده ابراهیم نسیم ممثل و آواز خوان محبوب کشور ، کار نقاش با استعداد نبی هنرمل ، صفحه اول پشتی ویژه جوانان پورتریت قطب الدین زمرپوستر ساز جوان و پرتلاش کار نقاش خوب سید کریم پرتو ، صفحه ٤ پشتی نمونه خط عبدالغفور خطاط جوان ، ، صفحه ٤ پشتی پورتریت دیمتروف نقاش مردمی بلغاریا کار خود او و چند صفحه نوتیشن موسیقی ، هدیه یست برای دست اندر کاران و علاقمندان هنر موسیقی و نقاشی .


ACKU
مسلسل
N
7292